



Rhétorique du silence dans l'univers dramatique, poétique et cinématographique d'Harold Pinter

Samba Mbaye

► To cite this version:

Samba Mbaye. Rhétorique du silence dans l'univers dramatique, poétique et cinématographique d'Harold Pinter. Littératures. Université de Franche-Comté, 2015. Français. NNT : 2015BESA1010 . tel-01310334

HAL Id: tel-01310334

<https://theses.hal.science/tel-01310334>

Submitted on 2 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ

ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en

Langues, Littératures et Civilisations des pays de langues européennes

Langues, littératures anglaises et anglo-saxonnes

**Rhétorique du silence dans l'univers dramatique,
poétique et cinématographique d'Harold Pinter**

Présentée et soutenue publiquement par

Samba MBAYE

Le 8 avril 2015

Sous la direction de M. le Professeur Vincent Giroud

Membres du jury :

Francis Claudon, Professeur Émérite à l'université de Paris Est-Créteil et Professeur d'université à l'université de Vienne, Rapporteur

Brigitte Gauthier, Professeur à l'université d'Évry Val d'Essonne

Vincent Giroud, Professeur à l'université de Franche-Comté

Pierre Jamet, Maître de conférences à l'université de Franche-Comté

Paola Ranzini, Professeur à l'université d'Avignon, Rapporteur

Régis Salado, Maître de conférences à l'université Paris Diderot - Paris 7

**Rhétorique du silence dans l'univers dramatique, poétique
et cinématographique d'Harold Pinter**

**Rhétorique du silence dans l'univers dramatique, poétique
et cinématographique d'Harold Pinter**

Dédicaces

À la mémoire de cet Homme d'immenses qualités et valeurs, ce Papa mien,
À la mémoire de cette grande figure du pardon, d'amour et d'unité, Mandela,
À la mémoire de tous ceux qui sont tombés pour la liberté, la paix et la justice !

Remerciements

- Qu'il me soit, tout d'abord, permis d'adresser mes remerciements les plus chaleureux et incommensurables à Monsieur Le Professeur Vincent Giroud, non seulement pour avoir accepté de diriger ce travail de recherche, mais surtout pour son profond investissement intellectuel, matériel et humain pour l'aboutissement de celui-ci. Qu'il veuille agréer l'expression de toute ma satisfaction et gratitude. Les mots ne permettant pas de tout dire, le silence qui me rattrape complète alors l'essentiel de ce que je cherche à prononcer dans de telles circonstances et au-delà d'elles.

- Profonds remerciements à ma chère maman, Oumou Yéro Sow, à ma grand-mère, Bineta A. Dieng, à mon Homonyme, à Siddikh, à mes amis et mes proches, aux uns pour leur amour et soutien, et aux autres pour leurs conseils et encouragements. J'en sais gré à tous ces braves femmes et hommes qui ont contribué, directement ou indirectement, à mon éducation et à ma formation au Sénégal, en France et aux USA, et un grand merci à tous ceux qui combattent l'ignorance, l'exclusion et l'obscurantisme.

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| Dédicaces..... | 2 |
| Remerciements..... | 3 |
| INTRODUCTION..... | 10 |
| PREMIÈRE PARTIE : La dialectique du bruit et du silence dans le théâtre de Pinter..... | 30 |
| Chapitre I : La perception de la réalité du bruit..... | 31 |
| I.1. Essence ontique et nature polythétique du silence..... | 35 |
| I.2. Le silence et ses propriétés ontologiques..... | 47 |
| I.3. L'agathologie du silence: pensées et réflexions..... | 53 |
| I.4. Le silence: justifications et polysémie..... | 56 |
| I.5. La mise en échec de l'acte verbal..... | 61 |
| Chapitre II : Arts, culture et silence..... | 64 |
| II.1. Les voix du silence dans l'univers sonore et des harmonies mélodieuses..... | 64 |
| II.1.1. Dans l'expérience du silence protologique..... | 68 |
| II.1.2. La coexistence du silence complice et des bruits parasites..... | 72 |
| II.1.3. La fragmentation de l'élément musical..... | 78 |
| II.1.4. Aux limites de l'élément musical..... | 84 |

| | |
|---|-----|
| II.2. Le silence et l'expression du corps dansant..... | 87 |
| II.2.1. La rhétorique du corps dansant..... | 93 |
| II.2.2. La praxis orchésale ou l'art de la révolte douce..... | 97 |
| II.3. L'après-guerre et l'émergence d'une écriture de la limite..... | 100 |
| II.3.1. Auschwitz ou la naissance d'une nouvelle esthétique..... | 105 |
| II.3.2. La Voix des sans voix: entre témoignages et cris du cœur..... | 108 |
| II.3.3. Le rapport ambigu du théâtre au langage..... | 123 |
| Chapitre III : Silence, métaphysique et science..... | 130 |
| III.1. Sens et rôle du silence dans la sphère sociale..... | 130 |
| III.2. De la taxinomie discursive : des discours en chassent d'autres..... | 134 |
| III.3. Les stratégies de communication: entre clameur et exclusion..... | 138 |
| III.4. Spatialité et temporalité du silence..... | 140 |
| III.5. L'entendement philosophique du silence et des limites du langage..... | 147 |
| III.6. L'esquive des questions immédiates..... | 150 |
| III.7. La primauté du sonore sur le sens..... | 154 |
| III.8. Les troubles du langage et le langage des profondeurs..... | 157 |
| III.9. Le silence linguistique: entre échec et refus de communication..... | 160 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre IV : Silence, pouvoir et spiritualité..... | 164 |
| IV.1. L'axiologie et la rhétorique du silence dans les domaines spirituel et mystico- gnosique..... | 164 |
| IV.1.1. La dimension verticale du silence..... | 164 |
| IV.1.2. Au cœur du langage céleste et de l'ésotérisme mystique..... | 169 |
| IV.2. Le verbe et le pouvoir : la loi du musellement..... | 180 |
| IV.2.1. Le silence: un réel enjeu stratégique et idéologique..... | 197 |
| IV.2.2. L'art de l'évasion et de la diversion..... | 200 |
| IV.2.3. Le conformisme verbal ou le rejet de la parole individuelle..... | 203 |
| IV.2.4. Des paroles tolérées aux silences imposés..... | 212 |
| IV.3. L'ubiquité <i>sub specie aeternitatis</i> et la discrétion immanente du silence..... | 219 |
| DEUXIÈME PARTIE : Silence, praxis et rhétorique dans l'univers textuel de Pinter..... | 226 |
| Chapitre I : Définition et perception de quelques modalités du silence..... | 227 |
| I.1. L'incomplétude phrastique..... | 236 |
| I.2. L'ellipse thématique et formelle chez Pinter..... | 241 |
| I.2.1. Des répliques élusives: des ellipses aux éclipses..... | 241 |
| I.2.2. Des thématiques palimpsestiques..... | 245 |
| I.2.3. L'allusion ou le clair-obscur textuel..... | 247 |

| | |
|---|-----|
| I.2.4. Des identités girouettes ou le côté obscur des individus..... | 249 |
| I.2.5. Des références textuelles à décoder et l'aliénation humaine..... | 255 |
| Chapitre II : Au cœur de la rhétorique de l'implicite et de l'indétermination..... | 262 |
| II.1. Les tropes: usage et signification dans le théâtre de Pinter..... | 266 |
| II.2. Le masque verbal et sémantique..... | 271 |
| II.3. L'écriture face aux défis du temps..... | 283 |
| II.3.1. Mémoires oubliées et faits ensevelis..... | 283 |
| II.3. 2. L'écriture des réalités impalpables et intelligibles..... | 302 |
| II.3.3. Le flot des énoncés creux et la nécessité d'une catharsis verbale..... | 309 |
| II.3.4. L'écriture apnéique et le recours à la monstration..... | 329 |
| Chapitre III : La réalité physique du silence..... | 335 |
| III.1. La portée des mentions didascaliques..... | 336 |
| III.2. Contenu prosodique : flux discursif et rythme verbal..... | 339 |
| III.3. Le degré de profondeur du silence dans les poèmes de Pinter..... | 344 |
| III.4. De l'exclusion verbale ou des échanges fermés..... | 354 |
| TROISIÈME PARTIE : Le langage des planches chez Pinter..... | 356 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre I : Le sens de quelques données <i>extra mentem</i> parlantes..... | 357 |
| I.1. L'expression et l'éloquence somatiques..... | 361 |
| I.2. Étude du geste polysémique..... | 365 |
| I.3. La lecture de la « page » physionomique..... | 368 |
| I.4. Les codes kinésiques et les paramètres temporels..... | 373 |
| Chapitre II : La palpabilité du non verbal: la matérialisation du silence..... | 376 |
| II.1. La signification du silence par réification..... | 376 |
| II.2. Des murs de silence: entre refuge et impossibilité verbale..... | 379 |
| II.3. La kinesthésie du silence et la force du signe scopique..... | 393 |
| Chapitre III : Scène: contenu et message..... | 400 |
| III.1. L'expressivité vestimentaire..... | 400 |
| III.2. La valeur temporelle, proxémique et décorative de la scène de Pinter..... | 403 |
| III.3. La personnification du silence..... | 410 |
| QUATRIÈME PARTIE : Le langage du texte visuel ou le silence dans l'image..... | 420 |
| Chapitre I : La rhétorique de la « parole colorée »..... | 421 |
| I.1. La valeur sémantico-mathésique du visible..... | 425 |

| | |
|--|-----|
| I. 2. Polysémie et complexité des formes mobiles..... | 428 |
| I.3. À la croisée de l'hypotexte et de l'hypertexte..... | 430 |
| Chapitre II : Au-delà du visible..... | 433 |
| II.1. Le scopique: entre vérité et leurre..... | 438 |
| II.2. Le domaine de l'apparent et de l'intraduisible visuel..... | 443 |
| Chapitre III : La signification de la pénombre et de la lumière..... | 447 |
| III.I. Loin de la lumière, mais proche de la pénombre..... | 447 |
| III.2. Le sens des notes musicales et la signifiante du langage des couleurs..... | 450 |
| III.3. Le sens de quelques éléments audiovisuels primaires..... | 455 |
| III. 4. Dans l'éphémérité de quelques gestes sonores et données corporelles..... | 474 |
| CONCLUSION..... | 477 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 480 |
| INDEX..... | 497 |
| Index des œuvres de Pinter..... | 497 |
| Index des auteurs..... | 498 |

INTRODUCTION

Le théâtre de l'après-guerre doit son rayonnement à d'éminents artistes tels que Pinter dont l'œuvre reste fortement marquée par l'esthétique du manque et celle de l'excès. En raison de l'importance que ce dramaturge accorde à ce qui se dérobe au verbe et à la mise en mots, le spectateur ne peut se suffire d'emblée à ce qu'il entend ou voit. Car loin que la forte verbalisation assure l'essentiel, elle n'est cependant qu'une accumulation de propos qui cachent un autre langage plus parlant et plus complet. En même temps qu'il permet de dire, le langage peut aussi servir de prétexte à des dissimulations. L'essence sur scène n'est pas dans les mots, parce qu'un dit en cache toujours un autre : « La vérité au théâtre est toujours insaisissable. On ne la trouve jamais vraiment ? mais sa recherche est obsédante. Cette recherche est clairement ce qui justifie l'effort. Cette recherche est un devoir [...] »¹.

Les travaux consacrés à son esthétique ou à son art et ayant pour titre : *Harold Pinter ou Le double jeu du langage*² ; *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*³ ; *Pinter ou le masque de la vérité*⁴ ; *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*⁵ ; *The Peopled Wound: the work of Harold Pinter*⁶ ; *Le théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*⁷ et *Where laughter stops: Pinter's tragicomedy*⁸ montrent que le substrat dans son théâtre n'est pas dans le dit, mais plutôt dans le non-dit, dans le tu, dans le fragmentaire ou dans ce qui s'offre en se dérobant. De ce fait, le sens est à chercher dans les silences créés à travers la fragmentation, le dépouillement et le minimalisme. En ce sens qu'elle requiert de la part de ses destinataires des efforts pour prolonger la pensée au-delà de ce qui est esquissé ou amorcé, cette écriture inchoative lance de réels défis.

¹Art, Vérité et Politique, conférence du Nobel, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2006, p. 9 (Pour les références aux écrits de Pinter, données en note sans nom d'auteur, nous renvoyons à la bibliographie en fin de thèse).

²Martin, Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1972.

³Brigitte, Gauthier, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, l'Harmattan, 2002.

⁴Daniel, Salem, *Pinter ou le masque de la vérité*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.

⁵Daniel, Salem, *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Denoël, 1968.

⁶Martin, Esslin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970.

⁷Ann, Lecercle, *Le théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006.

⁸Bernard Frank, Dukore, *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia, University of Missouri Press, 1976.

Toute réflexion sur cette œuvre transdisciplinaire doit prendre en compte le sous-texte, le sous-langage ou cet immense sous-territoire verbal caractérisé par des zones d'ombres, des non-dits et des espaces de vide. Chez Pinter les lieux et les moments d'absence aussi bien que les camouflages sémantiques, les dérobades verbales, les accents fatrasiques, les énoncés parastasiques, et les ambiguïtés discursives sont, entre autres, de réels paramètres dont le spectateur doit toujours tenir compte. Toutes ces lacunes et failles signalent la présence du silence, et ce n'est que par cette déclosion (cette apertures) qu'on espère faire parler pleinement le langage.

Nul dramaturge sans doute mieux que Pinter ne montre l'importance du silence dans l'ordre discursif et la pratique verbale. Ces silences sont tellement importants dans son œuvre qu'il ne cache pas son indignation quand ils sont mis à l'écart par certains metteurs en scène. Rappelons par exemple que si à un moment donné Pinter ne s'est pas montré tendre avec Luchino Visconti, c'est principalement à cause du non respect par ce dernier des silences dans la mise en scène de la pièce, *Old Times*. Il parle même d'atteintes graves portées à la pièce (« grave and shocking distortions⁹ »). Dès lors, orienter le lecteur vers le silence, c'est l'amener à démonétiser cette forme de langage bavard, intarissable et creux. Cela explique pourquoi, d'une manière générale, pour appréhender l'œuvre de cet artiste dans ce qui paraît à la fois clair, peu clair, sombre et trop clair, il est important d'aller au-delà et en deçà des propos allusifs, de se concentrer sur ce dire implicite, de cerner les espaces entre les mots, de chercher à comprendre ce qui se passe entre deux répliques, mais également pendant les pauses et les interruptions. Il y a ainsi toute raison de préciser ce qu'il convient de faire à cet effet : un recul doit être pris par rapport aux discours mensongers ou élusifs, aux images, aux couleurs et aux bruits suborneurs. C'est dans ce sens et de façon explicite que Pinter nous invite à la recherche du sens caché. Sa quête s'impose plus que jamais, d'autant plus que communiquer est loin d'être la motivation première de ces personæ, de ces êtres dans les pièces, sur scène et à l'écran:

⁹Raymond, Armstrong, « Pinter repudiates sexuality », *The Guardian*, 11 mai 1973. (Toute traduction non attribuée est la nôtre).

Mes personnages, dit-il, me racontent à la fois tant et peu de choses concernant leurs expériences, leurs aspirations, leurs motivations et leur passé. Entre mon manque de données historiques à leur sujet et l'ambiguïté de ce qu'ils racontent, il existe un territoire qui mérite non seulement d'être exploré mais dont l'exploration devient obligatoire. Vous, ces personnages sur papier et moi-même, nous sommes la plupart du temps sans expression, peu coopératifs, non fiables, vagues, évasifs, renfermés et réticents. Curieusement, c'est de ces attributs qu'un langage surgit. Un langage où derrière ce qui est prononcé, autre chose est dit¹⁰.

De ce point de vue, une meilleure intelligence de la place du silence ne saurait se faire que si l'on s'arrête sur ce qui fait la particularité du langage verbal, la caractérisation du personnage, de sa réalité et de ses motivations dans les domaines littéraire et artistique. Le paradoxe fonctionnel du langage réside dans son fonctionnement double : à des occasions, il dit le rien ; à d'autres, il ne dit rien. Pour l'essentiel, l'outil verbal déçoit, car ce qui le motive est souvent loin de correspondre à produire du sens. Il arrive également qu'il refuse de dire clairement et explicitement ce qui se doit d'être dit. Il fait du silence sur quoi il était attendu. Bon nombre de récits entretenus par les personnages de Pinter sont constitués de faits irréels ou qui n'ont jamais été vécus, jamais expérimentés. Ce seraient des personnages en manque de vie intérieure ou de quelque chose de personnel et qui s'évertuent à repousser l'échéance eschatologique. À cette fin, ils n'hésitent pas à inventer des anecdotes, des historiettes de toutes sortes. Ce qu'ils racontent n'a jamais été vécu personnellement. Comme en témoignent de fréquentes palinodies, il s'agirait d'histoires fabriquées de toutes pièces dont le but est soit de manipuler, soit d'esquiver des situations embarrassantes ou des efforts de réminiscence à travers lesquels le temps fuit et l'espace se révèle hors de toute portée. En plus du problème de vérification qui reste entier dans son théâtre, il se trouve que les discours sont souvent éloignés du réel, du domaine concret. Ils naissent à partir du moment où ceux qui entretiennent ces « récits-souvenirs » savent qu'ils ne peuvent en aucun cas être démentis par leurs interlocuteurs. Le passé évoqué dans le discours, et sur lequel beaucoup de personnages s'appuient, permet de fuir le présent, constitue aussi un moyen d'échapper à toute interpellation sur un futur qui n'est jamais clairement défini. La dissimulation de réelles intentions dues au manque de confiance et à la disparition du mot juste rend les échanges verbaux pauvres et stériles. Il n'y a là,

¹⁰Speech to the Seventh National Student Drama Festival in Bristol, *Sunday Times*, 4 mars 1962, cité d'après Martin Esslin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970, p. 44.

rappelons-le, nulle intention de faire un procès à l'outil verbal, mais seulement établir un constat qui met au grand jour sa pauvreté qui le réduirait au papotage (« jawing¹¹ »). Simplement, le langage est devenu trop infécond pour doter le locuteur de mots adéquats, pour l'aider à rendre compte des phénomènes, à rapporter des faits et des gestes. Ceci est la conséquence de la fragmentation verbale, c'est-à-dire de l'éclatement du discours, de la perte du sens et de l'unité. Le langage se trouve parfois hiératique, car malgré l'alignement des mots, la motivation n'est pas toujours de produire du sens.

En fait, dans leur tentative de se représenter, d'établir un réseau de relations dans l'espace et dans le temps, les individus ont perdu tout point d'ancrage dans le réel. Et pour cause : les rares éléments sur lesquels le discours s'appuie restent fragiles, flous, incertains et fluctuants. Le langage, par ce à quoi il renvoie, nous plonge dans une sorte d'incertitude sur le passé, le présent et le futur ; il ne peut plus aider à démêler le vrai du faux. Il est donc question de l'imprécis, « du flou, de l'à-peu-près, du presque-ça, du pas-tout-à-fait¹² ». Ceci est d'autant plus manifeste qu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses ou de la réalité.

Dans le schéma vertical de la communication, le silence se fait sentir dès l'instant où le discours quitte le domaine du concret, du vérifiable et trouve des expériences difficilement communicables mais aussi des réalités liminales (peu accessibles), voire métaphysiques. Les mots n'aident ni à se faire comprendre, ni à faire comprendre; ils favorisent même des positions irréductibles et irréconciliables. Au point que les propos que l'on entend le plus souvent sont creux et insensés. Les échanges ont du mal à se dérouler normalement, à progresser, nonobstant une proxémie interactive rapprochée qui donne lieu parfois à des apostrophes. Le rythme du dialogue se décélère, ce qui, par ailleurs, obstrue le flux phrastique et le prolongement verbal. L'échange perd toute allure et logique stichomythiques : il est ralenti, entre autres, par des pauses, des silences d'hésitation, des refus d'engagement verbal, des humeurs personnelles, etc. Cette quasi-absence de volonté d'enchaînement verbal (perspective concaténative) fait que l'on revient toujours au

¹¹*The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

¹²Laurie Laufer, « J'ai fait silence », in *Le silence : la force du vide*, Paris, Éditions Autrement, 1999, p. 31.

point de départ. C'est comme si l'on assistait à des échanges où il n'y a aucune volonté d'avancer, où il y a de réels problèmes pour enchaîner les idées.

Dans ces échanges cycliques, on se croirait dans un dialogue de sourds, vu les incompréhensions liées aux présuppositions et les connaissances insuffisantes, voire nulles de certains intervenants. Dans cette mesure, le langage reste alors marqué par la battologie (répétition inutile), le ressassement et la vulgarité. Le discours ne peut plus rendre compte de quoi que ce soit ; ce qu'il nous livre n'est que la somme de sa vacuité et de ses banalités. Compris sous cet angle, le discours dont un personnage est porteur naît ainsi de l'effort de rompre le silence qui l'effraie : c'est le recours à la fonction phatique du langage. Dans leur rapport avec le langage, les personnages de Pinter se voient accorder une liberté de parler, de se taire, de s'exprimer comme ils l'entendent : « Je ne dois pas forcer un personnage à parler là où il pourrait se taire, à le faire parler d'une manière dont il ne parlerait pas, de quelque chose dont il ne parlerait jamais¹³. » Pour remplir le vide, le locuteur pinterien ne fait l'économie d'aucun détail. Il parlera de tout, de rien et se répétera sans cesse, d'autant plus que ce qui motive son discours est loin de coïncider avec le sens. Il serait mû par le souci de ne pas voir la parole s'éteindre, car son extinction signifie pour lui, l'effondrement sous le poids de la solitude. Par suite, ce qui importe ce n'est pas le contenu, la qualité de ce qui se dit, mais la quantité. À propos de l'intersubjectivité verbale : soulignons qu'en elle-même, bien que tant voulue par de nombreux personnages, l'interlocution est dans bien des cas tumultueuse et stérile. Elle donne lieu à de nombreuses répétitions, non pas dans le souci d'apporter des précisions ou d'éclairer un point de vue, mais dans l'impossibilité d'en procurer. Le discours n'est pas sous-tendu par la pensée, il fonctionne sur la base d'automatismes liés à l'habitude et à l'appauvrissement lexical. Le langage souffrirait d'une impuissance, d'un épuisement et d'un essoufflement. À cela, il faut ajouter que l'espace de la parole se voit occupé par des réalités indescriptibles, innommables.

En plus des manipulations et des déformations auxquelles elle est soumise, la réalité reste subjective. Elle n'existe que dans les mots ou dans l'esprit de ceux qui l'expriment. Plus étonnant encore avec cet outil verbal est qu'un personnage-locuteur peut taire son propre langage en devenant prisonnier des mots des autres. Car au lieu

¹³« Between the lines » (7e Festival national du théâtre universitaire, Bristol), cité dans le *Sunday Times* du 4 mars 1962, p. 49.

de créer ou d'imaginer, il ne fait qu'ergoter, répéter un langage qui n'est pas le sien et dont il ne peut se débarrasser. Son expression est ainsi constituée de formules, d'expressions toutes faites : on peut parler de psittacisme des signifiants. Les mots sont répétés d'une manière mécanique, automatique et sans aucune compréhension préalable. L'utilisateur du langage est confronté aux difficultés à réussir à produire un discours riche et bien élaboré par lui-même ; l'imagination verbale créatrice lui fait défaut.

Lors même qu'un personnage s'obstinerait à pérorer sans arrêt, notons tout de même que ceci ne lui a été rendu possible que parce que la pensée et la parole individuelles ont été déjà déléguées. Pour mieux dire, il ne ferait entendre que des discours propres à d'autres personnes. Cette situation de dépossession verbale, d'aliénation et de négation humaines inscrite dans le schéma relationnel homme / langage fait suite à l'effondrement de la foi antinominaliste et au vide sonore qui donne le pion à la parole essentielle. Aussi faut-il noter que dans son rapport au temps, la mémoire s'étiole et ceci n'est pas sans effets sur l'expression verbale. Cette labilité de la mémoire serait la cause de la subjectivité, car les personnages s'emploient tant bien que mal à reconstruire la « réalité » historique qui ne laisse apparaître, pour eux, que quelques menus fragments, tel que l'indique Pinter dans *The Moonlight* : « The past is a mist¹⁴. » Il ne subsisterait que des réminiscences, des souvenirs vagues et confus, d'où le recours permanent au *storytelling*. Ces histoires souvent racontées sont traversées de bout en bout par des paralipses ; elles manquent d'informations essentielles qui puissent éclairer la lanterne des allocutaires. Ainsi au fil du temps, beaucoup d'oublis surviennent, et comme certains personnages ont du mal à se souvenir fidèlement du passé, ils essaient de remplacer les événements qui leur échappent par des éléments qu'ils inventent ; « l'oubli est une espèce de silence¹⁵. » Ce qu'ils racontent est différent de ce qui est, de ce qui existe. Au point que Brigitte Gauthier déclare : « Pour Pinter, la mémoire est une narration intérieure subjective totalement indépendante de la réalité¹⁶. »

¹⁴ *The Moonlight*, Plays 4, p. 336.

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 162.

¹⁶ Brigitte Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 53.

Étant donné la multiplicité des récits, le spectateur est tenté de croire que chaque personnage de Pinter se voit dans l'obligation de raconter une histoire personnelle pour bien paraître auprès de son entourage, pour éviter de répondre aux questions sur son identité, son vécu, ses projets, etc. Beaucoup d'histoires se multiplient, se succèdent et ont un dénominateur commun, celui de faire bonne impression auprès de ceux qui écoutent, quoiqu'elles soient approximatives, incomplètes et vagues. Du passé, les personnages ne disent que ce qui les arrange, autrement ils appliquent la formule que préconise Max dans *The Homecoming* : « Let bygones be bygones¹⁷. » Ce dont ils ne sont pas fiers par rapport à leurs expériences antérieures se perd, ce qui ouvre la voie à des inventions et à des déformations. L'on voit alors que quand le langage perd son authenticité, sa cohérence, sa valeur et son intégralité, tout devient possible : c'est le règne de l'arbitraire par les mots. Il se transforme en un bavardage déconcertant et tapageur. En ce sens, ce langage peut être décrit comme détraqué, puisque ce qui se dit ou qui s'entend échappe au filtre de la raison. Les mots sont prononcés avant toute réflexion : le langage prédomine sur la pensée. À juste titre admettra-t-on que Pinter refuse de dire explicitement, non pas qu'il entende se plier aux exigences d'un projet téléologique d'une esthétique dramaturgique, mais surtout parce qu'il désire montrer que le langage n'est pas véritablement un outil adapté pour permettre de tout communiquer avec les mots dont il dispose. En réalité, cette vision dysphorique et cette mise en question du langage sont perceptibles dans les discours de personnages qui se plaisent à des phrases logomachiques, à une kyrielle d'énoncés creux, une sorte de *flatus vocis*, à des juxtapositions de propos malsonnants, à des coprolalies ou à des excursus. Ils discutent en sautant du coq-à-l'âne, les « sujets » sont soumis continuellement à des changements brusques et les propos sont hors-contexte. La parole devient gratuite, c'est-à-dire sans visée et sans motif. Parler ou se parler deviennent de simples passe-temps, des actes de divertissement par lesquels les mots sont prononcés sans réflexion.

À l'instar des personnages de Beckett, ceux de Pinter trouvent du plaisir à parler beaucoup pour ne rien dire, pour laisser passer le temps ou pour éviter de se dévoiler. Aussi s'instaure-t-il des éclipses et des ellipses à travers ces turlutaines. Et

¹⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 57.

puisque le discours ne peut plus avancer, bien des mots reviennent sans cesse : c'est le règne d'une perpétuelle et infructueuse répétition. Ce qu'un locuteur émet est tout de suite repris par un autre, sans souci d'en enrichir le contenu. Aucun personnage ne trouve les mots justes pour faire fructifier l'échange ou le rendre intéressant. Toutefois, bien que le discours se montre intarissable par moments, ne manquons pas de souligner que l'abondance des mots ne signifie plus le souci ou le désir de dire franchement et pertinemment. À cause du manque de ressources pour renouveler le discours dominant, certains personnages se saisissent, comme des balles au rebond, les mots ou les expressions qu'ils entendent. On a tout lieu de croire que cette reprise des mêmes mots « usés » ou expressions « écornées » est un signe de la chute linguistique. Les usagers du langage sont dans l'incapacité d'opérer des choix dans le champ lexical, de se servir des formes que l'usage a codifiées. Cela coïncide avec la fin des phrases, des propositions bien faites : le discours est constitué d'un assemblage de mots, de simples mots mis côte à côte. Ce qui importe à travers la parole, c'est la fonction phatique du langage et non parler pour signifier ; l'intercompréhension ne serait plus de mise entre les interlocuteurs. Encore serait-il absolument pertinent de se demander davantage ce que le langage peut permettre réellement à certains sujets-parlants de faire, de dire ou de taire par les mots, dans leur façon de traiter avec leurs semblables. Bien que règne une forte volubilité, ne nous laissons pas abuser par les personnages. Car ce qui est perçu comme interactions verbales n'est en réalité qu' échange de façade. Les individus se parlent, mais ne se communiquent pas véritablement. Ces mots qui fusent de part et d'autre ne sont que des stratagèmes pour éviter le silence. Ces ambages du langage verbal servent uniquement de prétexte pour ne pas s'ouvrir franchement à l'autre en face. Les rapports quotidiens entre les individus se distinguent surtout par ce désir et cette volonté, ce jeu d'entretenir le mystère, de rabaisser ou d'abuser. Nos rapports sont aussi marqués par ce désir de chosifier ou d'aliéner l'autre avec les mots. Il y a un manque de franchise, de sincérité et de sérieux dans les interactions humaines. Ce langage cesse d'être une forme de savoir et un moyen par lequel on peut accéder à la connaissance pour devenir un outil de dissimulation, de supercherie ou du mal. Il est fait de discours pleins d'incertitude et de subjectivité ; la réalité y est faussée soit par une certaine exagération soit par un manque d'éléments d'information ou encore par une volonté d'abuser. L'amour, le passé, la réalité et le langage souffrent de ce

manque de clarté, d'unité, de fiabilité et de sens lié aux mots. Les échanges sont minés par une certaine hypocrisie, des non-dits et des dissimulations. Rien n'est plus anodin, et le désintéressement est enseveli pour toujours. Nous assistons à la dégradation de la parole authentique, celle qui permettait de comprendre et de se faire comprendre. Le discours que l'on entend en cache le plus souvent un autre, car par le discours un individu apparaît mais aussi se dissimule : « Toujours, sous l'écoute d'une chose en sourd une autre. Toujours, là, sous une chose en vient une autre¹⁸. » Il se développe un langage frelaté qui a perdu son aspect naturel : la vérité y est travestie. Le dialogue a perdu la fonction par laquelle les gens communiquaient, se transmettaient des informations ou des enseignements. L'on a manqué soutenir que les mots sont utilisés comme un voile pour empêcher de voir les choses dans leur vraie nature. Ce qu'on en aurait ne serait que des entéléchies. Personne n'est à l'abri de cette parole qui est devenue un piège. Certains locuteurs cherchent même les voies et moyens pour donner aux mots de nouvelles significations. Dans ce règne de l'arbitraire verbal, puisque le discours se construit à partir des sensations et des sentiments, ce que l'on entend relève plus de la subjectivité que de l'objectivité. Les déclarations deviennent biaisées et partisans : elles sont l'expression des sentiments personnels, des affects. Le langage est l'expression manipulée de ce qui est ressenti par le corps ou de ce qui émane du cœur. À partir de là, le discours devient l'expression de jugements infondés et d'appréciations dénuées d'objectivité ; les choses ne sont pas exprimées à leur juste valeur. Ce qui se dit est plus dicté par ce que l'on ressent que par ce qui est longuement et mûrement réfléchi. Il s'agit alors d'un discours qui relève de la démesure, de l'intempérance et de la complaisance ; des propos orientés vers les intérêts et les calculs de son auteur. Dans un tel schéma horizontal de la communication interpersonnelle, l'écart entre ce qui se dit et ce qui est intimement et profondément vécu se creuse au fur et à mesure que des mots sont prononcés. En effet, le constat d'une discontinuité, d'une disparition des significations toutes faites et d'une explication univoque (traits distinctifs de l'œuvre dramaturgique, scénaristique, de l'art filmique et de l'outil linguistique de Pinter) amène Brigitte Gauthier à considérer sa dramaturgie comme « le théâtre le plus représentatif de la fragmentation¹⁹ ». Pour arriver à cette fragmentation, Pinter

¹⁸ Daniel Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, Lonrai, Éditions Verdier, 2006, p. 18.

¹⁹ B. Gauthier, *Harold Pinter*, introduction, p. 13.

adopte la démarche suivante : « Il tisse le mode fragmentaire dans les conversations entre deux individus, ébauchant des moments de failles et de ruptures. Il montre également le surgissement des fêlures chez l'individu face à son appréhension du réel. Il nous rappelle que nous n'avons qu'une connaissance parcellaire du monde et de nous-mêmes, par exemple dans *Old Times*. Il nous fait prendre conscience du fonctionnement chaotique et lacunaire de notre mémoire ainsi que notre rapport conflictuel ou ludique avec celle-ci²⁰. » Il n'en est en tout cas que de se reporter brièvement à l'échange entre Deeley et Anna dans *Old Times* où il se révèle que celle-ci serait frappée par une sorte d'amnésie ou bien elle se plairait à nier ce qui s'est passé quelques années auparavant :

Deeley : I bought you a few drinks myself.

Anna : Never²¹.

Quant au tableau des dysfonctionnements du langage que nous venons de dresser, il ne faut pas y voir un effort de mise à l'écart du verbal, mais plutôt un effort pour l'améliorer, pour le parfaire. Par-delà ces quelques problèmes, il reste que le langage a autant besoin du silence que celui-ci ne peut se passer de lui. Bien loin que le silence soit son auxiliaire, il est bien là en tant que signifiant avec ses propriétés et ses contenus. Et pour qu'une analyse de l'œuvre de Pinter puisse aboutir à quelque chose de productif, elle doit considérer en même temps le langage et le silence. À tout le moins, la substance et la quintessence de son message, de sa pensée, de sa vision, entre autres, sur les êtres, leurs interactions, sur leurs vies intérieures et extérieures sont-elles enfouies dans un silence qui traverse les failles, les fissures, les vides de ses textes et scénarios. C'est une tâche ardue qui nous échoit, pour autant qu'elle requiert une réflexion sur une réalité presque insaisissable, le silence dans l'œuvre de Pinter, c'est-à-dire un effort inlassable qui consiste à explorer les zones d'ombre autour de ce qui est avancé par un personnage ou par deux personnages à propos d'un même sujet, mais aussi à examiner comment ils brouillent les pistes de compréhension au sujet de leurs expériences, de leurs conditions et de leurs ambitions. D'où l'idée de porter un regard sur ce langage qui donne lieu à des échanges factices et d'imaginer plusieurs scénarios autour de ce qui est tu délibérément ou sous la menace. C'est bien pour cela que l'on se propose d'appréhender ce qui ne se prête pas facilement à la compréhension ou qui offre

²⁰ Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 174.

²¹ *Old Times*, Plays 3, p. 288.

plusieurs pistes de lecture, vu la polysémie ou l'ambiguïté qui se rapportent aux énoncés. Très exactement, notre but est de cerner ce langage des interstices, c'est-à-dire cette façon dont Pinter expose certaines choses sans en expliciter la portée. En plus, nous essaierons de montrer la nette différence qu'il y a entre communiquer et s'exprimer, et d'indiquer les motivations et les intentions qui les sous-tendent. Ce qui importe alors, c'est de parvenir à nous imprégner de ce message partiel qui, par endroits, est livré sous forme d'images. Par cet effort, nous cherchons à dépasser les données immédiates et superficielles pour nous rapprocher de celles qui sont authentiques et profondes, des réalités que nous pourrions qualifier de premières. En effet, dans leur exercice qui consiste à prendre la plume, les écrivains doivent nécessairement faire face aux contraintes liées au temps, à la réalité et au verbe. Et puisqu'ils ne sont pas en mesure de tout livrer verbalement, ce qui n'a pas pu être écrit se doit d'être pris alors en charge par celui à qui il soumet le texte à son analyse. Se pencher sur l'œuvre de Pinter, c'est être de prime abord conscient de l'ambivalence de cette écriture traduite par un silence parlant et une parole non parlante. Il faut admettre tout de suite que « la lecture est pleine de failles, que l'auteur ne peut pas tout décrire du monde et de l'action qu'il a inventés, et que c'est le devoir du lecteur que de combler ces failles grâce à son imaginaire²². » Le problème du manque, du défaut, de l'absence et du vide est un défi auquel le public doit faire face. Dans ces conditions, le spectateur, le lecteur ou le destinataire sont appelés à colmater ces brèches, ces trous dans le tissu verbal et textuel. La fin de tout texte marque l'avènement du silence et coïncide avec la passation de pouvoir expressif. Désormais, il incombe au lecteur de continuer à réfléchir sur la parole du texte, à la parfaire, à la rendre plus intelligible et parlante, d'autant plus qu'il en détiendrait les outils herméneutiques. En réalité, ce que l'auteur n'a pu dire que partiellement ou n'a pas du tout pu dire doit être cherché dans ce silence qui est un terrain fertile pour toute personne s'intéressant au document-matrice, car « chaque parole, une fois prononcée, retentit, puis s'affaiblit, s'efface et tombe dans le silence. Ce silence ultime est significatif et indispensable. En se superposant au son, en l'avalant, il marque la fin du discours. Pause destinée à la réflexion, il prolonge le dit

²²Wolfgang Iser, « L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique » dans *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, éd. Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

et incite le lecteur à relire, à réécouter, repenser, reconsidérer pour mieux comprendre²³ ». Cela nous aide à comprendre ce en quoi consiste en son fond l'écriture. Il y a plus, car « écrire est, avant tout, susciter le silence²⁴ ». En bref, c'est laisser des trous, des vides et des failles. À ce compte, le lecteur ou toute autre personne se voient assigner le rôle d'interpréter, de commenter, de réécrire un autre texte, voire un nouveau. C'est à bon droit, nous pensons que pour saisir le sens profond de ce qui se joue sur la scène de Pinter, le spectateur doit dépasser les apparences, comme on l'y exhorte dans la pièce *Night School* :

Sally: Digging what?

Walter: Rare manuscripts. Out of tombs²⁵.

Pour cette raison, dans le cadre de notre recherche, nous nous proposons d'investir ce silence pour nous imprégner de la méta-réalité et de la sous-réalité, de ce qui existe au-delà ou en-deçà, c'est-à-dire cette réalité vraie mais « inaccessible » ou dissimulée de manière délibérée ou involontairement. Partant de l'idée que tout texte dit à la fois ce que son auteur a voulu dire mais aussi autre chose qu'il n'a pas pu ou voulu exprimer et que « le théâtre est un voile, cachant et montrant à la fois les formes et les visages; transparent d'être opaque, opaque d'être transparent : il faut imaginer tout le rideau de théâtre ouvert d'un côté et fermé de l'autre²⁶ », nous nous intéressons au silence dans le seul but d'en extraire les voix essentielles et de nous rapprocher autant que faire se peut de ce qui ne cesse de fuir. En fait, ce à quoi tend une telle approche qui se fonde sur une lecture génotextuelle (approfondie), c'est appréhender le sens profond de ce que Pinter n'aborde que superficiellement, ce qu'il ne révèle pas à travers le discours oral et écrit, ce qu'il ne fait apparaître dans ses textes et représentations (scène et films) que d'une manière implicite. Par cette étude, notre intention est de subsumer la quiddité verbale en nous proposant de « considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien, ou encore mettre à nu les fils de silence dont

²³Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag, 2004, p. 21.

²⁴Pierre Garrigues, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 228.

²⁵*Night School*, Plays 2, p. 208.

²⁶Daniel Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 91.

elle est entremêlée²⁷ ». Nous avons moins à nous intéresser au silence comme absence de sons qu'à ce qui est son importance et son impact dans cet univers dramatique. Tout serait simple et bref, si le silence traduisait juste une réalité sonore manquante. Précisons, à ce niveau, que les choses sont plus complexes qu'on ne le pense. Chez Pinter, le silence est à la fois protéiforme et polysémique. Reste que quand bien même le théâtre serait notre principal champ de réflexion, vu la densité de la production artistique de Pinter, toute approche du silence nous oblige à nous intéresser également au traitement qui en est fait dans les domaines poétique et filmique qui ont constitué pour lui deux autres centres d'intérêt. Du reste, nous nous y donnons entre autres pour objectif la perception de ces réalités profondes que l'œil ne verrait pas, que « l'oreille n'entendrait pas, mais que l'âme comprendrait²⁸ ». Nous dirons que ce qui constitue la substance quintessentielle de l'expression de Pinter n'est pas dans la « surcharge » verbale, mais plutôt dans le minimalisme, dans l'économie des mots. L'écriture de Pinter viserait à exprimer sans dire, à faire voir sans montrer. Non qu'il veuille compliquer les choses, mais surtout parce que son projet téléologique est d'amener le public à mettre un nom sur les réalités. Si faire voir, c'est suggérer les choses; les montrer revient à les décrire. De fait, la signifiante et la signification de l'écriture du silence se trouvent plus dans sa capacité à dire plus largement pendant qu'elle décide de taire ou qu'elle refuse de dire que pendant qu'elle se met à s'exprimer. En effet, le silence dont il s'agit dans cette étude n'a rien à avoir avec ce qui est communément compris comme absence de toute réalité sonore. Ce que nous traduisons par silence a une autre inscription sémantique : il est cet élément qui suit le langage comme son ombre ; ils sont inséparables. Étant donné que le silence de Pinter n'est pas du tout autotélique et que ses énoncés ne sont pas tautégoriques (puisque'il veut que le lecteur ou l'auditoire se fassent un argument de ce qui n'a pas été dit ou montré clairement), dans le présent projet nous essaierons d'aller au-delà et en deçà des mots, de comprendre ce qu'il y a entre les mots, entre les répliques, ce qui se passe pendant et avant les pauses ou les interruptions.

Le théâtre de Pinter n'est pas un espace d'incommunicabilité, tant s'en faut : le silence qui y est très présent montre que nous communiquons très bien par ce que nous ne disons pas. De ce fait, à quelques rares individus qui seraient encore tentés

²⁷Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 58.

²⁸Jean Tardieu, « Oswald et Zénaïde », dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 152.

de penser que ce théâtre qualifié d'absurde ne recèle que peu d'intérêts, nous tenons à rappeler que les questions qui y sont soulevées sont d'une importance capitale. En elle-même, encore que célèbre, cette désignation s'accompagne de nombreux silences qui méritent d'être explicités. Au point que nous nous donnons, entre autres, pour mission d'aller chercher ce qui est derrière cette poétique et cette rhétorique du silence, ce refus délibéré de ne rien dire, de ne rien communiquer clairement au public. Certes, le silence qui traverse les œuvres de Pinter, est un signifiant de degré zéro, cependant on ne peut occulter son signifié qui est loin d'être de degré zéro. Dans le fond, si le théâtre de Pinter s'abstient de dire clairement les choses, c'est dans le but de montrer les limites et les défaillances du langage. À la lumière de la mise en scène du silence, nous ne pouvons résister d'affirmer que le langage est un outil qui, comme nous l'avons dit plus haut, permet de ne rien dire, de dire le rien ou au mieux de suggérer. En même temps, nous entendons réfléchir sur les autres moyens humains, en dehors de la parole et de l'écriture, qui chercheraient à repousser les limites du code linguistique, à pallier sa pauvreté, ses insuffisances et défaillances. Notre étude se propose ainsi d'une meilleure lecture de l'existence du silence dans les deux champs où s'inscrit le langage, à savoir celui de la communication et celui de la représentation.

Encore une fois, le plus important pour nous, dans l'œuvre de Pinter, résiderait dans cette grande part laissée au questionnement, au commentaire et à la liberté interprétative. Nous intéressent aussi des formes comme l'implicite, le non-dit, l'indicible, le sous-entendu, l'insinuation qui conceptualisent le silence. Derrière les mots et les gestes se joue la pire comédie humaine (celle des manœuvres malveillantes). Un travail approfondi de ce qui relève du corps, à savoir le kinésique (gestes), la chirologie (langage des mains), du scopique (regard), du verbal (textuel et oral), du scénique, notamment la gastique (nourriture), la chronémique (durée de communication), la proxémie (distance dialogique), le vestimentaire aussi bien que du dramaturgique s'impose. Lors même que Pinter aurait toujours entretenu des relations ambiguës avec ses origines juives, ne pas intégrer la part du fait religieux dans notre analyse, c'est laisser en marge un important pan d'une réalité qui surgit irrésistiblement dans ses écrits. Car il faut se souvenir qu'il est né et a grandi au sein d'une vaste communauté d'obédience judaïque à l'Est de Londres.

Dans la voie où nous nous lançons, se pencher sur des réalités noétiques (pensées) et esthétiques (en rapport avec les sensations) est un exercice indispensable, car tout travail qui ferait abstraction d'une partie ou de toutes ces réalités conduirait à une connaissance fragmentaire, subjective et superficielle de ce qui fait le génie et la particularité de l'écriture (poétique, dramatique et scénaristique) et des productions de Pinter. Mener un travail de réflexion sur le silence, c'est s'élever au-dessus du sens obvie. Aussi sera-t-il question de s'abandonner à l'ésotérisme textuel ; de considérer le vide sémantique et de chercher ce qui ne s'écrit pas. Dans cette présente étude, nous tenons à exprimer et à communiquer ce qui ne cesse de s'échapper au logos. Notre objectif est d'essayer de retrouver la lettre manquante, le mot manquant et d'explicitier ce que le dramaturge laisse à notre appréciation. Le but est de se rapprocher des réalités de ces mondes (celui des choses, des idées, des sentiments, etc.) qui refusent toute saisie verbale. Ainsi, s'agit-il d'une étude qui essaie de remonter les voies empruntées par Pinter pour combler les manques qu'il attribue au langage, à ses limites sémantiques. Nous cherchons principalement à remédier à ce manque à lire, à voir et à entendre ; même s'il faut, par ailleurs, considérer les deux raisons fondamentales qui sont à l'origine du silence, notamment la volonté de se taire qui succède à l'impossibilité de dire, de se servir des mots du langage due à plusieurs raisons. Dans une certaine mesure, quand l'essentiel est passé sous silence, ne rien dire, c'est encore dire quelque chose. En s'abstenant de dire, le sujet invite son entourage à prendre en charge ce qui n'est pas dit. Sans doute la principale question est-elle comment arriver à comprendre et à mener convenablement cette mission. En tous les cas, parler du silence dans le texte de Pinter revient à examiner le rapport entre ce qui est dit, ce qui reste à dire et ce qui ne sera jamais dit, ce qui ne pourra jamais être dit ni par les personnages ni par l'auteur, faute de mots pour le dire ou du fait des limites du pouvoir du verbe. Et comme l'homme est, par essence, un composé de signes et d'affects instables mais aussi de discours et de sensations, nous imaginons toutes les difficultés qu'il a pour disposer de moyens adéquats pour convertir ses émotions en significations, c'est-à-dire arriver à des formulations verbales claires et nettes.

En principe, la perspective dans laquelle nous nous inscrivons promet de déterminer le sens du silence suivant le contexte. S'il n'est besoin de rappeler qu'un mot n'a de sens que dans son contexte. Autant peut en être dit sur le silence dont le rôle et la signification dépendent d'autres réalités comme le corps, le langage, etc. Un silence ne peut signifier ou être compris que par rapport aux éléments qui l'entourent et qui le déterminent. Pris en dehors du contexte qui l'a vu naître, le silence reste ambigu, voire incompréhensible. Pour saisir toute la dimension du silence, il faut faire appel aux réalités sans lesquelles il ne saurait exister. Il est à mettre en corrélation avec leurs effets et sens. Le silence est à comprendre par rapport à ce qui le précède, ce qui le suit ou ce qui l'accompagne, à savoir le visuel, le verbal, le sonore ou le corporel. Beaucoup d'éléments sont donc à prendre en considération dans l'étude du silence. Le silence n'existe et ne peut avoir de sens que lorsqu'il est mis en relation avec d'autres réalités qui peuvent lui être circonvoisines ou lointaines. Même s'il existe un silence comme une relative imperceptibilité du bruit ou une absence sonore de mots du langage, signalons tout de même qu'il est, chez Pinter, presque toujours habité. Il serait encastré de doutes, d'interrogations, d'appréhensions, de réflexions, de questionnements, etc. Encore se doit-on de préciser que si le silence occupe l'essentiel de notre réflexion, c'est parce que les œuvres de l'auteur sur lesquelles nous nous sommes focalisé et qui constituent nos principales ressources semblent mettre l'accent sur cette réalité par laquelle l'homme peut espérer retrouver une partie de ce qui lui a échappé par le langage des mots. Parler ainsi du silence dans le contexte théâtral de Pinter, c'est reconnaître l'intérêt qui s'attache au corps et à son expression. À ce propos, toute étude qui se consacre au texte doit aussi intégrer une autre dimension qu'est cette masse visible truffée de signes et de messages. Qu'il soit mobile ou immobile, le corps est toujours vecteur de significations sur scène, sur écran ou dans la corporéité textuelle. Le corps est un médium par lequel les acteurs montrent de profondes réalités sur scène : « Ce dont on ne peut parler, il reste à le montrer²⁹. »

²⁹Daniel Bournigaux, *La communication par la bande*, Paris, Édition La Découverte, 1992, p. 60.

Quant à son rapport au discours, le silence, en tant que l'avvers du langage, l'accompagne. Il est derrière les mots, entre eux, en-deçà ou au-delà d'eux. Nous pouvons aussi le retrouver ailleurs, puisqu'il est présent dans nos gestes, nos regards et les objets, en action comme dans l'inaction. Le silence est inséparable de l'être, de son environnement, de sa vie et de ce qui lui survit. Que le sujet parle, qu'il se taise, qu'il bouge, qu'il s'arrête, que l'existence continue ou qu'elle cesse, le silence sera toujours là. Il en va de même pour le sens et la signification du silence qui sont à chercher dans ce qui est perceptible mais aussi dans ce qui est infra-sensible. Il peut être lié à un espace, à un instant et à un acte manifestes comme il peut exister quand bien même tous ces éléments seraient absents. À en juger d'après ces données, le silence existe aussi bien dans le bruit que dans l'immobilité. Le bruit absolu n'existe pas : il est fait de réalités audibles et d'éléments inaudibles dont fait partie le silence. Le bruit envahit et submerge le silence, mais en aucun cas il ne l'efface ni l'enraie. Le silence serait donc doté de ce don d'ubiquité, vu son omniprésence. Ce silence multiple et polyvalent, pour ne citer quelques chefs-d'œuvre, ouvre et clôt *The Caretaker*, et traverse tout *The Birthday Party*. L'étude du silence devient un impératif à l'ère de la fragmentation³⁰, de l'équivocité, à l'âge où aucun discours ne peut revendiquer la restitution unique de la pure vérité. Ce qui, en outre, remet en question la fonction épistémologique du langage. L'ébrèchement du tissu verbal justifie plus que jamais l'existence des silences et tant d'autres éléments qui échappent au langage. Dans sa tentative de rendre compte de ce qui est, de ce qui était ou de ce qui sera, le langage des mots laisse apparaître son rapport précaire et fragile à la réalité. L'inadéquation et le divorce d'avec l'objet en constituent les principales questions. Il n'en est guère surprenant de mentionner en guise de rappel que cette mise en question du langage a été déjà formulée dans la première moitié du vingtième siècle par des linguistes, des logiciens et des psychanalystes tels que Kurt Gödel, Stephen Cole Kleen, Sigmund Freud, pour n'en citer que les plus illustres. Tout bien considéré, en nous intéressant à ces « désordres qui sont scellés³¹ » dans le verbal, notre propos est de montrer que ce qui est décrit comme aberrant ne l'est qu'à tort, puisqu'en fouillant dans ce qui est tu, l'on trouve le sens. Dans cet art

³⁰B. Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*.

³¹Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visibles 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, p. 121.

de scène qui nous occupe, le silence nous invite à aller au-delà du langage, à le dépasser pour se rapprocher de l'inarticulé, de l'innommé, de l'indicible et de l'innommable. Le théâtre de Pinter ouvre la voie à plusieurs champs herméneutiques menant au secret des secrets. Au mieux permet-il d'acquérir une sagesse syncrétique et de renoncer au prétendu savoir éclectique que propose le verbal. Du reste, le silence peut s'expliquer également par un manque d'informations concernant des faits du vécu ou par un manque d'expérience. Suffit-il uniquement d'avoir vu ou entendu pour pouvoir écrire ou dire ? Il est difficile d'y croire quand on y réfléchit bien, surtout que le péché par omission montre que l'on ne peut tout dire, qu'il y a des faits qui échappent à la langue et qui restent tapis dans le silence. À d'autres occasions, consentir à faire face au silence, c'est s'engager également dans cette logique qui consiste à montrer ou à dire sans passer par le langage verbal. C'est se proposer « de parler au regard, de parler par le regard », c'est-à-dire inscrire le « langage dans le champ du regard³² », d'autant plus que « les objets et les corps parlent grâce au regard qui les crée³³ ». À ceci près que le théâtre constitue le cadre principal de notre réflexion, il s'impose à nous de préciser que la complexité et l'immensité du silence s'étendent à d'autres arts tels que la danse, la musique et le film. Ainsi, une immersion dans leur pouvoir expressif et dans leurs limites devient une voie obligée. Et, s'ils peuvent prendre le relais du verbal, soulignons tout de même qu'ils auront toujours besoin du langage pour leur interprétation et leur ekphrasis (transcription scripturale). Simplement, ces disciplines mettent en relief l'impuissance de l'outil linguistique à signifier certaines réalités (événements, expériences, phénomènes) à cause de leur nature, ampleur et densité qui lui montrent à la fois ses propres limites et défaillances ontologiques. Et compte tenu de son pouvoir d'interprétance, c'est-à-dire du rôle métalinguistique que peut jouer le langage des mots par rapport aux autres modes de communication, nous réfléchissons davantage sur d'autres formes de langage identifiées à cette occasion. De plus, quelques représentations scéniques et adaptations filmiques (télévision ou cinéma) feront aussi l'objet d'analyses et de

³²Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, « Silences du langage, langage du visage à l'âge classique » in Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'art de se taire*, Montebbot-saint-Martin, Éditions Jérôme Million, 1987, p. 54.

³³ Laurie Laufer, « J'ai fait silence », p. 40.

commentaires sous l'angle du langage et du silence, de ce qui y est apparent et de ce qui y est latent (visible et caché), mais aussi dans une perspective intermodale, vu l'appartenance du silence (discursif), de l'immobilité (kinésique) et de l'obscurité (visuelle) au phénomène du vide. Le filmique nous intéresse à la fois en ce sens qu'il supplée au verbal et qu'il peut, à son tour, devenir du silence. Mais par-dessus tout, même si ce qui fait le succès artistique de Pinter se trouve plus dans son travail de dramaturge, de scénariste, de metteur en scène ou d'acteur, ce serait dommage pour la connaissance de son œuvre globale de passer à côté de la richesse contenue dans les rares poèmes qu'il a composés à l'aube de sa carrière d'écrivain. Le passage de la poésie au théâtre n'est-il pas une façon de montrer que l'un comme l'autre offrent des possibilités d'aller au-delà du discours, de tendre vers l'inexprimable ? À ce sujet, le nombre restreint de poèmes sur lesquels nous allons focaliser notre analyse du silence dans la littérature poétique, de par leurs capacités suggestives, leurs puissances allusives, leur profondeur et leur hermétisme, constitueraient les premières productions « silencieuses » de Pinter sur la corruption, l'hypocrisie, l'amour, etc. Étant donné la concision du discours et le style condensé de l'écriture des vers de ces poèmes, nous ne mettrons pas l'accent sur les mots mais plutôt sur leur allusion, sur leur expressivité sonore, sur leur nexus musical. Cette première expérience lyrique constitue sa première prise de contact avec la rhétorique du silence qui cherche à défier l'indicible, l'inexprimable par l'usage d'un minimum de mots pour suggérer un maximum de sens.

Bien plus, en raison de l'insubstantialité du silence (sa nature protéiforme), nos efforts de définition seront tout d'abord fondés sur son acception dans d'autres arts, en philosophie, en linguistique, en mystique, en science et en littérature, en particulier sous la plume d'autres écrivains de l'après-Auschwitz. Loin de se laisser appréhender tout de suite dans son entièreté, le silence exige alors une démarche autour de champs de réflexion précis. Pour cela, une rapide incursion dans les domaines précités est opportune en ce sens qu'elle nous aidera à comprendre davantage cette réalité aux nombreuses propriétés différentielles (contrairement à deux néants qui resteront sempiternellement identiques, deux silences sont toujours différents) et à voir comment les définitions qui y sont données sont reprises dans l'œuvre de Pinter. On aurait également tort d'attaquer directement le silence sans s'appuyer sur d'autres textes, étant donné la pluralité et la polyvalence qui le

caractérisent. La pensée artistique de Pinter serait la cristallisation des silences que l'on pourrait rencontrer dans la vie. Fort probablement influencé par les domaines énumérés ci-dessus, son discours en épouse les formes, en prend les allures et y puise. C'est en ce sens que nous entendons nous lancer dans une appréciation sémiotique et pragmatique du silence dans le texte dramatique, poétique, scénaristique et audiovisuel (le film). Une étude sémiotique descriptive nous amènera à examiner les comportements non-verbaux tels que la gestion socioculturelle de l'espace, du temps, de la gestuelle, des langages non-verbaux à savoir l'image, les vêtements, les costumes, etc. Ainsi, seront analysés de plus près les documents écrits et audiovisuels à notre disposition. Pour les besoins, seront considérés des scénarios, des pièces de théâtre, des poèmes et des films. Enfin, nous limitons notre champ de réflexion à ce monde fragmenté, complexe et incertain, voire pinteresque que l'*Oxford English Dictionary* définit comme « *marked especially by halting dialogue, uncertainty of identity, and air of menace* », à trois axes principaux autour desquels s'articulent les différentes formes et connotations du silence :

- 1- Les silences textuels et leurs significations ;
- 2- Les silences scéniques et leurs valeurs ;
- 3- Les silences filmiques et leur portée.

PREMIÈRE PARTIE

La dialectique du bruit et du silence dans le théâtre de Pinter

Chapitre I : La perception de la réalité du bruit

Avant tout examen macroscopique du silence, il importe d'abord de s'interroger sur la perception du bruit par Pinter. Il serait difficile de vouloir mettre en valeur le silence ou de le mettre en pratique, sans avoir la moindre idée de ce qui le distingue de son antonyme, sans quoi personne ne pourrait parler de son existence. Pour comprendre ce en quoi consiste le bruit, il paraît important de le chercher dans la nature qui est réputée être le cadre spatial par excellence où régnerait un parfait silence. Contrairement à la croyance générale qui a presque souvent tendance à associer la nature à la tranquillité, nous essaierons à l'aide du scénario de Pinter, *The Go-Between*, de montrer que tout n'est pas toujours calme dans la nature. Grâce à cette campagne anglaise qui nous sert à la fois de cadre spatial et de lieu d'expérimentation, nous découvrons que la frontière entre le bruit et le silence n'est pas toujours stable. Elle se révèle souvent poreuse. Car, si ce n'est pas l'homme qui vient envahir le silence du milieu naturel avec du bruit (« Sound of approaching horses' hooves. A pony carriage drives by on the road... »), c'est cette nature « silencieuse » elle-même qui fait entendre ses voix à travers les éléments qui la constituent ou qu'elle abrite (« Sound of flowing river³⁴ »). Et pour insister davantage sur la fragilité de ce silence naturel, dans un poème comme « Hampstead Heath », nous ne saurions manquer de donner l'exemple de cet individu qui fuit tout bruit domestique pour se réfugier dans le silence de la nature. En effet, après quelques brefs instants de quiétude, la clameur chasse le bonheur. Tout autour de l'homme change, car la nature décide de faire entendre sa voix par des grondements de tonnerre. Dans cette atmosphère qui fait penser à celle de l'apocalypse, cet homme est si porté vers des réflexions sur sa fragilité et son destin que tout discours audible le quitte:

I, lying on grass, lie
In the thunderclapping moment,
Eradicate voice
In the green limit [...] ³⁵.

³⁴ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 3.

C'est d'ailleurs en ce sens et à rebours de ce qu'Anna et tant d'autres individus pensent que Deeley montre, dans *Old Times*, que tout n'est pas étale et tranquille dans la nature. Il apparaît que, malgré son ampleur et son étendue, le silence n'y règne pas définitivement. Quand bien même sa présence serait manifeste et perceptible, cela ne signifie pas pour autant l'effacement de tout élément propre au bruit, ainsi que le laisse entendre Deeley :

Anna: Listen. What silence. Is it always as silent?

Deeley: It's silent here, yes. Normally. You can hear the sea sometimes if you listen very carefully³⁶.

À en juger à la lumière de ces expériences et pour cause, il est évident que le bruit peut venir de différentes sources et qu'une attention particulière nous aide à remarquer la présence des réalités sonores là où on a tort de les penser totalement absentes. Il est à remarquer, ailleurs, que les causes du bruit peuvent être soit humaines, soit naturelles, sans négliger la part de ce qui relève du matériel. C'est du reste ce à quoi Pinter fait allusion en nous faisant plonger dans le quotidien de certains de ses personnages, par la voix de Max dans *The Homecoming* : « But I can't stay in there [the kitchen]. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why³⁷. » Sans doute est-ce à ce niveau que nous pouvons essayer de comparer le bruit en tant que tel aux autres productions sonores. Pour ce faire, précisons d'abord que le bruit est un ensemble composé d'éléments sonores sans harmonie. En opposition avec le son musical, par exemple, le bruit prend très souvent possession de l'appareil auditif, et non sans gêne : « Le bruit est essentiellement ce qui fait irruption, ce qui s'impose à nous sans que nous l'ayons appelé, et, en ce sens-là, la modalité première de sa manifestation est de déranger. Y compris là où nous l'avons sollicité, nous sommes comme étonnés de son advenue. L'oreille possède difficilement ce qu'elle reçoit », nous explique Jocelyn Benoist³⁸. Ce qui corrobore parfaitement l'idée de Pinter selon laquelle, au delà d'un certain seuil, le bruit devient agaçant. Dans *Silence*, par exemple, Bates, ce vieil homme ne peut plus trouver de sommeil et de calme, à cause du bruit et des cris

³⁵ *Collected poems and prose*, p.7.

³⁶ *Old Times*, Plays 3, p. 257.

³⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 45.

³⁸ Jocelyn Benoist, *Le Bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p. 192.

de ses jeunes voisins: « I'm at my last gasp with this unendurable racket. I kicked open the door and stood before them. Someone called me Grandad and told me to button it. It's they should button it. Were I young.... / It's a question of sleep. I need something of it, or how can I remain alive, without any true rest, having no solace, no constant solace, not even any damn constant solace. I'm strong, but not as strong as the bastards in the other room, and their tittering bitches, and their music, and their love³⁹. » On ne saurait mieux dire qu'au-delà d'un certain niveau, le bruit insupportable et dérange. Pour montrer ce en quoi consiste le tapage nocturne, le texte de Pinter, *The Homecoming* nous met face à des sommeils perturbés et le repos troublé : « What's going on here ? You drunk ? What are you shouting about ? You gone mad ? Prancing about in the middle of the night shouting your head off. What are you a raving lunatic⁴⁰ ? » C'est sans doute à cause de la nuisance sonore dont son fils est responsable sous l'influence de sa belle fille que l'on voit Max descendre pour rétablir l'ordre. Aucun sommeil n'est possible aussi longtemps que Lenny et Ruth continueront à hurler. Alors que le bruit est cause d'irritation et de trouble, le silence dont réclame Max est apaisement et confort.

En outre, on retrouve dans le théâtre de Pinter la question liée à la perception de la réalité sonore. En ce sens-là, dans *A Slight Ache*, nous pouvons observer comment les personnages perçoivent différemment un bruit. Tout d'abord, accordons que nos perceptions et nos appréciations de cette réalité varient suivant nos états sensoriels et physiologiques individuels. En fait, si l'on regarde bien, là où certains personnages qui sont aidés par une bonne perception auditive arrivent à entendre les bruits, même les plus faibles ; d'autres en sont réellement privés à cause, croyons-nous, d'une certaine audition défailante qui ne leur permet guère de saisir les bruits sourds :

Flora: Can you hear him?

Edward: Hear him?

Flora: Buzzing.

Edward: Nonsense. How can you hear him?

It's an earthenware lid⁴¹.

³⁹ *Silence*, Plays 3, p.193-194.

⁴⁰ *The Homecoming*, Plays 3, p. 43.

⁴¹ *A Slight Ache*, Plays 1, p. 155.

À la lecture de ce qui précède, nous sommes fondés à soutenir qu'Edward a tort de vouloir rejeter en bloc les bourdonnements de la guêpe constatés par Flora. Bien que l'insecte soit enfermé dans une boîte dont le couvercle est en terre cuite, cela ne signifie pas nécessairement une impossibilité à toute perception du bruit qui peut s'y dégager. L'aperception du bruit diffère d'un individu à un autre. Si, à un certain seuil de production sonore, certaines personnes ont du mal à capter le moindre son, pour d'autres, cela ne constitue qu'un petit détail. À ce niveau, nous sommes amenés à nous pencher sur l'état d'Edward. Souvenons-nous que le corps est un système et que la défaillance d'une de ses composantes peut se répercuter sur tout le reste. Aussi ne saurions-nous trouver des arguments plus justes ailleurs que dans ce qu'Edward même dit sur son propre état perceptif : « I have a slight ache in them [eyes]⁴². » Même si ces problèmes oculaires peuvent faire objet d'une autre interprétation, à ce stade-ci, ils sont mis en avant pour montrer que l'avoir perceptif du personnage n'est plus intact. L'attention du spectateur est ainsi dirigée sur les problèmes de perception du personnage. En comparaison, si Flora a pu faire entendre son expérience quant au bruit produit par la bestiole, c'est grâce à une certaine conjugaison cénesthésique perceptive, au moment où cela fait défaut à son mari. De là viennent alors les raisons pour parler de certaines anomalies auditives telles que la surdité. Précisons que la surdité dont Edward est frappée ne concernerait que quelques réalités sonores. La forme de surdité que nous venons de voir ou celle développée dans *Night School* n'est pas une absence totale de perception auditive, mais plutôt une perception indistincte, à partir d'un certain rayon spatial. Et le cas d'Annie dans *Night School* est édifiant, car il est clair qu'elle peut entendre des voix de l'autre côté où discutent son neveu et sa colocataire, cependant il lui est impossible d'expliquer clairement ce qu'ils se disent là-bas. Son écoute ne lui permet que de recevoir des bruits confus des mots échangés par ceux qu'elle est venue espionner :

Annie: Still talking.

Milly: What are they talking about?

Annie: I can't make it out.

Milly: I should have gone. You're as deaf as a post⁴³.

⁴²*Ibid.*, p. 156.

Il est frappant de remarquer que même s'il lui est possible d'entendre la discussion entre Walter et Sally en les espionnant verbalement, Annie ne peut s'imprégner totalement du contenu verbal de leur échange, car tout ce qui lui parvient ne serait constitué que d'éléments sonores indistincts, et non des mots distinctement sélectionnés par ses oreilles. Elles sont privées de ce pouvoir d'identification distincte de réalités verbales au-delà d'une certaine limite spatiale. À ces réalités s'associent d'autres dont certaines sont classées dans la catégorie des bruits infra-sensibles qui ne peuvent être perçus que dans les instants d'un profond silence. Cela signifie que le silence n'est possible et effectif dans un endroit que dès l'instant où aucun élément sonore n'est perceptible. En clair, en l'absence de l'homme ou de toute autre source de production sonore dans un lieu, c'est le silence qui y règne et qui s'y montre réellement présent par ses caractéristiques physiques qui sont loin de ressembler à celles du bruit. Tout devient alors calme et paisible, au point que cela ne peut passer inaperçu, ainsi que le spectateur peut le noter dans cette chambre-ci dans le scénario d'*Accident* de Pinter : (« Int. Sitting—Room—Empty. No sound⁴⁴ »). À ce point, nous ne saurions pas noter que quand toute production sonore environnante s'estompe, l'individu ne peut éviter d'entendre le bruit de son organisme, tel que le mentionne l'un de ses personnages, Deborah, dans *A Kind of Alaska*. Le calme est si évident qu'elle a l'impression d'entendre du bruit venant des parties généralement insoupçonnées de son corps : « You can't imagine how still it is. So silent I hear my eyes move⁴⁵. »

I.1. Essence ontique et nature polythétique du silence

Pour comprendre le rapport du silence au langage, nous trouvons normal d'essayer de cerner l'élément verbal et de demander : que signifie réellement parler ? À la question qui vient d'être posée, nous répondons que la parole, qui en est le substantif et le produit, souffre d'un manque ontologique. À tous égards, l'essentiel n'est jamais dans l'être des mots du langage, tel que l'explique Pinter dans son célèbre discours lors du septième festival de théâtre à l'université de Bristol :

⁴³*Night School*, Plays 2, p. 210.

⁴⁴*Accident*, Screenplays 1, p. 356.

⁴⁵*A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 189.

« J'éprouve à l'égard des mots des sentiments mitigés... Me mouvoir parmi eux, les choisir, les regarder apparaître sur la page, tout cela me procure un immense plaisir. Mais en même temps les mots m'inspirent aussi un autre sentiment très fort, qui n'est rien moins que celui de la nausée. Un tel poids des mots nous assaille chaque jour, mots prononcés, mots écrits par moi et par les autres, la masse de cette terminologie éculée, morte, de ces idées rabâchées et changées de sens, finit par n'être plus que platitude, banalité, absurdité [...]»⁴⁶. » Ce qui frappe encore, c'est que cette méfiance vis-à-vis du langage, pour ne pas dire qu'elle hante Pinter, apparaît dans son théâtre où des personnages le soulignent sans tergiverser. À ce sujet, dans *The Moonlight*, on perçoit que le langage fait souvent des dégâts, à chaque fois que des locuteurs volubiles s'en emparent. D'ailleurs, Bel le résume parfaitement en montrant ce qui distingue le langage d'Andy de celui des autres personnages : « Yes, it's quite true that all your life in all your personal and social attachments the language you employed was mainly coarse, crude, vacuous, puerile, obscene and brutal to a degree. Most people were ready to vomit after no more than ten minutes in your company. But this is not to say that beneath this vicious some would say demented exterior there did not exist a delicate even poetic sensibility, the sensibility of a young horse in the golden age, in the golden past of our forefathers»⁴⁷. » Les mots ne sont jamais définitivement sous le contrôle de l'usager. Dans bien des cas, l'expérience révèle que les outils verbaux dont nous pensons disposer entièrement se montrent rebelles et que ce nous tenions pour acquis disparaît. Tout laisse entendre que ce que nous voulons que les mots expriment n'est presque jamais abordé. D'où le cri de désespoir de Philippe Jaccottet concernant les difficultés nominatives liées aux mots : « De nouveau je m'égare en eux, de nouveau ils font écran, je n'en ai plus le juste usage»⁴⁸. » Les mots n'arrivent ou ne peuvent pas souvent dire ce que nous désirons exprimer. Tel qu'il apparaît dans la pièce de Pinter, *Night School*, les mots du langage verbal diraient souvent autre chose que ce que nous souhaitons nommer, comme on peut le voir dans l'énoncé suivant : « I'm married to three women. I'm a

⁴⁶Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 49.

⁴⁷*Moonlight*, Plays 4, p. 335.

⁴⁸Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons et chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994, p. 82.

triple bigamist⁴⁹ », produit par Walter au cours d'une discussion avec Sally. En toute logique, en le suivant dans ce qu'il produit verbalement, il est clair que l'on doit aboutir au résultat de trois fois deux qui donne six femmes (3 x 2 = 6). En réalité, ce n'est pas ce qu'il veut dire, mais comme il fait face aux limites du langage qui ne peut plus lui donner le mot exact qui traduit un homme qui vit conjugalement avec trois femmes, il se résout aux seuls mots dont il dispose à cet instant précis de l'échange. Un vide sémantique lui a donc fait dire ce qui est loin de correspondre à la réalité qu'il souhaite nommer. Encore que les mots nous induisent en erreur ou ne nous permettent pas de nommer précisément les choses, cela ne nous rebute pas. Car, en tant que locuteurs potentiels, nous ne parlons que parce qu'il nous est impossible de ne pas le faire : « Nous sommes des ombres bruyantes⁵⁰. » Le langage ne fait entendre que des aberrations qui témoignent d'un esprit qui rencontre des difficultés à s'approprier des réalités qui ne cessent de se dérober. La prise de parole n'est pas dictée par la loi de produire du sens, mais plutôt par le désir de se faire entendre et de s'entendre : « La voix est de l'ombre qui se meut dans un surcroît d'obscurité à laquelle nous demandons inlassablement de nous éclairer⁵¹. » Ce qui motive une parole ne peut alors se comprendre qu'une fois que les mots se sont tus. En partant du constat que le langage est un outil qui permet au locuteur de cacher, de dissimuler, entre autres, ses pensées, nous admettons, par la même occasion, que « le reste est silence⁵² ». Car, de par sa nature même qui se révèle défaillante et limitée, le langage ne peut pas répondre aux exigences de transparence, de clarté et d'exhaustivité au sujet des réalités *extra mentem* (empiriques) et des éjets, de ces réalités non traduisibles en phénomènes, d'autant plus que « tout phénomène de langage n'est pas destiné à être communiqué⁵³ ». Il est vrai que ce langage est un élément du bruit qui est étroitement lié à l'homme et à son cadre existentiel. L'être humain produit sans cesse du bruit, à mesure qu'il mène ses activités ou qu'il agit. En plus des discours qui brisent le silence, les mouvements et les déplacements d'un sujet dans l'espace peuvent être pour autant à l'origine de productions sonores. Reste que cet être auteur de bruit est aussi capable de silence. Le silence est ce qui s'impose irrésistiblement,

⁴⁹ *Night School*, Plays 2, p. 209.

⁵⁰ Richard Millet, *La Voix et l'Ombre*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² William Shakespeare, *Hamlet*, V:2.

⁵³ Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 10.

vu les failles et les limites du verbal. On le voit, qu'il s'agisse dans la représentation ou dans la communication, le langage ne peut pas remplir entièrement la fonction qui lui est dévolue : celle d'aider à comprendre ou à se faire comprendre. Le silence s'invite alors dès l'instant où l'on se demande où est le vrai, où est le faux dans un énoncé, qu'est-ce que cela veut bien dire, etc. On est même tenté de déduire qu'il y a autant, voire plus de silences que de mots prononcés dans un discours. En d'autres termes, ce n'est qu'à la suite de cette parole vide et bruyante, ou plus précisément dans la réflexion dont elle est la cause que du sens se crée, ainsi que le souligne Maurice Blanchot : « Le langage ne commence qu'avec le vide ; nulle plénitude, nulle certitude ne parle ; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole de la parole n'est rien⁵⁴. » Il appert donc qu'une parole ne s'accomplit véritablement qu'une fois qu'elle retourne dans le silence. Ce n'est que de cette façon que de la certitude, de la plénitude et du sens peuvent advenir, car même si elle ne dit rien cette parole aura suscité bien des réflexions. Nos propos, en raison de leur vacuité, font aussi bien réfléchir nos interlocuteurs que nous-mêmes.

Par nature, le langage est un outil d'expression paradoxal, car c'est par lui qu'un sujet peut faire entendre des choses, en même temps qu'il en dissimule ou qu'il en tait. Il peut même en omettre plus qu'il prétend en dire. Pour le dire en termes pintériens, là où une bonne gestion des mots du langage verbal peut être gage de sécurité, une parole bavarde et incontrôlée représente un danger aussi bien pour un locuteur que pour son entourage, ainsi qu'en témoigne Deborah dans *A Kind of Alaska* : « Where's Jack? Tongue-tied as usual. He's too shy for his own good. And Pauline's so sharp she'll cut herself [...]»⁵⁵. » À s'en tenir aux portraits que Deborah fait de sa sœur et de son frère et qui s'opposent dans le fond et dans la forme, on est fondé d'admettre que toutes les menaces que l'on impute au langage viennent d'une méconnaissance de la notion d'équilibre dans la rhétorique et la praxis verbale. Ce qui est encore fort remarquable, c'est que les individus ont beau désirer tout dire avec les mots, ils n'y arriveront jamais. Le langage ne peut en aucun cas tenir cette

⁵⁴ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 38.

⁵⁵ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 183.

promesse. L'outil verbal ne fonctionne que sur la base de ces paradoxes qui autorisent d'aucuns comme Blanchot à poser que « parler, il le faut, c'est cela, cela seul qui convient. Et pourtant parler est impossible⁵⁶ ». Généralement, rien n'est évident par la parole, cependant quand il est surtout question du langage théâtral et de son univers, les choses deviennent plus compliquées et complexes. Sur ce, aux yeux de Daniel Mesguich, si cela se passe ainsi, c'est parce que « le théâtre ne va pas sans mystère : il faut savoir laisser entendre qu'on ne dit pas : savoir laisser les signes ne renvoyer qu'à eux-mêmes, les laisser signifier qu'il faut ici prêter attention non à ce que ça signifie, mais au fait que ça cherche à signifier; non pas : il y a quelque chose à comprendre, mais il y a à comprendre qu'il y a à comprendre. Parfois il ne faut pas faire sens, mais énigme⁵⁷ ». Ces propos traduisent la difficulté à dire sans laisser une part de ce qui a motivé notre discours dans le silence. Tout discours (écrit ou oral) est un fragment d'un ensemble de paroles tapies dans le silence. Une parole se distingue toujours par ce qu'elle dit et par ses non-dits et ses énoncés implicites. L'impossibilité de dire serait même liée à la nature intrinsèque du langage, car une autre voix s'invite au débat : « Écrire, ce n'est donc pas échanger de l'ombre pour de la lumière ; c'est accroître l'ombre, même quand on pense mettre le sens en lumière⁵⁸. » En mettant en scène les difficultés chevillées au fonctionnement du langage, notre propos est de justifier les raisons qui poussent à tourner vers le silence. À ce stade, de nombreuses questions nous pressent : Qu'est-ce que le silence ? Le silence parle-t-il véritablement ? Que dit-il en réalité ? Est-il accessible à tout le monde ? Comment le silence peut-il exprimer mieux que le langage ? D'entrée de jeu, pour nous convaincre de la place qu'occupe cette question du silence dans l'œuvre de Pinter, nous ne saurions passer à côté de la pièce intitulée, précisément, *Silence*. Dans ces dix-neuf pages, nous avons pu dénombrer trente éléments désignés spécifiquement par le terme « silence⁵⁹ », c'est-à-dire des instants où aucun énoncé n'est produit par les trois locuteurs. À cela s'ajoutent dix-huit apparitions des trois points de suspension (18 x ...) ou des endroits dans un discours où des mots sont absents ; quatorze pauses (« Pause »), qui marquent l'arrêt temporaire du discours ; et deux tirets (2 x –) qui indiquent l'inachèvement des

⁵⁶ M. Blanchot, *La Part du feu*, p. 38.

⁵⁷ D. Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 91.

⁵⁸ R. Millet, *La Voix et l'Ombre*, p. 182.

⁵⁹ *Silence*, Plays 3, p.193.

répliques. Dans le même temps, à ce qui se rapporte à l'interrelation subjective, Pinter laisse entrevoir des facteurs qui interviennent indépendamment de toute volonté humaine et qui rendent les échanges inaboutis. Sans aucun doute, dans son théâtre, les personnages vivent-ils aussi parfois dans les silences des uns et des autres, dès que s'invite ce à quoi ils ne peuvent échapper : « Sometimes the wind is so high he doesn't hear me⁶⁰. » L'emploi du mot vent (« the wind ») n'est ici qu'une métaphore pour désigner tous les obstacles et écueils qui peuvent nous isoler ou éloigner les uns des autres, et ce nonobstant nos efforts ou recours à d'autres moyens. Et pour en venir ainsi au statut du silence et sa fonction, rappelons que, le plus souvent, des oppositions les plus fortes se font noter à l'affirmation que le silence est un langage. D'aucuns n'hésitent pas à rétorquer : Comment est-ce possible, si l'on sait que le silence est une absence de sons ? Néanmoins, qu'il nous soit permis avant tout de préciser qu'il y a un langage dit verbal, mais cet adjectif est presque toujours elliptique (omis), et d'autres langages parmi lesquels il faut inclure le silence. Bien qu'il ne fasse pas résonner sa voix comme son altérité verbale, le silence est un langage dans la mesure où il contient par-devers lui bien des réalités tues, et ce malgré l'absence de tout signifiant audible. De plus, en ce sens qu'il est un moyen par lequel des sentiments, des pensées, des messages sont véhiculés, lui refuser ce statut de langage relèverait d'une méconnaissance de la fonction qu'il assure dans les efforts de communication ou de représentation. Le silence est parlant, parce qu'il est généralement libre de toute mauvaise volonté ou d'une quelconque tentative de manipulation, contrairement à ce quoi l'on peut assister avec le langage des mots. Dès lors, si l'on y réfléchit un peu, il est impossible de nier que c'est dans le silence que se forment les discours verbaux et que c'est grâce à lui que des interlocuteurs s'écoutent, s'entendent, s'interrogent et réfléchissent sur des productions verbales. Naturellement, une fois que les mots cessent, c'est au silence qu'il revient de compléter, de combler les vides sémantiques. Dans certaines circonstances, l'homme aussi bien que ses semblables font de leur mieux pour ne pas s'entourer de bruit, y compris celui des mots, pour ne pas déranger leur entourage. De là viennent le calme et la tranquillité du cadre dans lequel vivent des individus. En conséquence, même les objets dont nous nous entourons ne produiraient de bruits que parce que nous les dérangeons. Leur pouvoir sonore semble dépendre largement de l'action humaine.

⁶⁰ *Silence*, Plays 3, p. 192.

En termes explicites, il est à reconnaître qu'au moment où certains objets peuvent produire du bruit par eux-mêmes, d'autres n'en font entendre que lorsque soumis à l'action des forces extérieures telles que celle de l'homme.

Du point de vue intersubjectif, il faut préciser que l'inconfort viendrait de l'attitude de certaines personnes qui gênent le discours de leurs interlocuteurs. D'où le règne d'un certain bruit verbal dans les échanges interpersonnels. Disons que si, dans une discussion, les parties engagées ne consentent pas à s'écouter, c'est-à-dire à alterner le silence des uns (temps d'écoute) avec l'intervention verbale des autres, ce sont des silences (des malentendus, des cacophonies) qui s'invitent inexorablement. Ce qui veut dire que chaque locuteur est dans le silence de ce que dit l'autre, et ce malgré une profusion verbale. Pour lutter contre ce genre de silences, il faut s'écouter dans le silence. Le silence d'écoute correspond à cet instant où nous prêtons une oreille attentive à ce que dit notre interlocuteur. Dans toute interaction verbale digne de ce nom, nous avons besoin d'un silence à travers lequel des individus accordent un temps d'écoute, c'est ce qui fait progresser l'échange et qui l'enrichit. En des termes explicites : pour échanger effectivement, il faut l'existence d'un silence pour chasser des silences. Il n'y a pas pire qu'un télescopage de discours. Au bout du compte, le rappel à l'ordre qui se traduit par « Ne parlez pas tous à la fois ! » trouve sa justification dans la difficulté, voire l'impossibilité de se comprendre ou de se faire comprendre quand plus d'une voix s'élève. Quand deux, voire plusieurs locuteurs prennent tous la parole en même temps, cela ne peut déboucher que sur un désordre sonore et des silences improductifs.

Par ailleurs, à cause de son caractère polysémique, le silence laisse se référer parfois au silence physique qui peut se décliner en plusieurs formes. Il y a du silence physique humain comme il peut y avoir du silence physique qui ne l'est pas. Le silence dont il est question ici est humain dans la mesure où il est entièrement produit par l'homme à travers la maîtrise de ses mouvements, gestes et déplacements. En se mouvant, par exemple, dans l'espace, l'individu fait des efforts énormes pour ne faire entendre aucune production sonore physiologique ou organique. La respiration est contrôlée, les articulations sont maîtrisées, des claquements des doigts évités, etc. Et sur cette question du silence physique, écoutons ce qu'en pense Pinter. En effet, dans sa pièce *The Hothouse*, nous ne pouvons nous empêcher de nous arrêter sur au moins

un élément, en l'occurrence cette pièce insonorisée (« a soundproof room⁶¹ »). Par ce système d'insonorisation, nous voyons la volonté de ceux qui travaillent à l'intérieur de se couper de tout bruit qui peut venir de l'extérieur. Pour éviter toute interpénétration entre les deux mondes, des êtres n'hésitent pas à ériger des barrières étanches. Ici, chaque monde se trouve dans le silence de l'autre. Avec son avènement, même si nous ne pouvons parler de nullité sonore, il faut tout de même reconnaître le règne d'un calme perceptible et effectif. Et, pour en apprendre davantage sur ce sujet, essayons de voir ce qu'en pense Tom Stoppard. Dans sa pièce, *If You're Glad I'll be Frank*, le dramaturge perçoit le silence comme les derniers échos d'un temps qui s'efface : « Silence is the sound of the time passing⁶². » Physiquement, dès l'instant où le bruit est en passe de se dissiper, ce qui va s'ensuivre est forcément le temps du silence. Ceci dit, lorsque le silence s'installe, il domine le bruit et finit par lui dicter ses règles sans l'étouffer. Des éléments sonores surviendront toujours, quand bien même la logique du silence serait de les rendre aphones. Le silence physique ne peut être perçu ou effectif que dès l'instant où tout semble exister indépendamment de toute production sonore. La quiétude et la tranquillité d'un endroit restent imperturbables, puisque résistant à toutes formes de perturbation interne et externe. L'on peut dire qu'il n'y aurait aucune matérialité sonore du bruit humain, verbal, mécanique ou d'autres éléments physiques. Ce silence ne peut alors exister temporairement que dans des conditions où toute réalité physique de l'élément sonore est imperceptible, nulle ou presque. Dans son rapport au bruit, il faut admettre que le silence est loin de signifier une absence de bruit. Dans le silence, tout n'est pas silencieux : il y a même du bruit dans le silence. Le silence ne peut se départir du bruit et prendre ses distances que lorsque celui-ci se transforme en nuisance. Le silence ne serait que partiel, car même chez les sourds-muets, il existe des bruits dont ils sont les seuls témoins. Des réalités sonores imperceptibles, infra-perceptibles ou inaccessibles à l'oreille subsistent quand tout semble se résorber. Encore plus, car, à travers Rebecca, on remarque qu'au moment où un endroit se voit privé de bruits audibles, d'autres deviennent sonorement animés. Des propos qui suivent, nous pouvons retenir qu'il y aura toujours du bruit

⁶¹ *The Hothouse*, Plays 1, p. 188.

⁶² Tom Stoppard, *If You're Glad I'll be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 18.

quelque part, dans le temps et dans l'espace. C'est en ce sens que, dans *Ashes to Ashes*, Pinter développe cette idée en se servant métaphoriquement de la sirène de la police, au cours d'un échange entre Devlin et Rebecca :

Rebecca: You see... as the siren faded away in my ears I knew it was becoming louder and louder for somebody else.

Devlin: You mean that it's always being heard by somebody, somewhere? Is that what you're saying?

Rebecca: Yes. Always. For ever⁶³.

À la lumière de ces propos, tenter de refuser au bruit une certaine présence quasi-permanente, c'est vouloir s'attaquer, vainement, à la vision et à la perception par Pinter de cette réalité qui sont largement partagées par d'autres dramaturges. David Hare abonde dans le même sens que Pinter, car il admet que le silence n'est jamais définitif. Le silence ne peut régner sans partage ; il y aura toujours du bruit quelque part, même si l'oreille ne peut plus entendre aucun son. L'univers est fait de sons et de bruits audibles et inaudibles ; au moment où nous n'entendons plus de réalités sonores, d'autres endroits, d'autres milieux les abritent et vibrent de leur présence. Avancer que le bruit est spatialement réel équivaut à dire que le silence n'est jamais total. Le calme n'a qu'un caractère présentiel partiel. Le bruit est une réalité faite d'ondes sonores. Leur mouvement constant fait que lorsqu'un endroit s'en voit privé, d'autres en sont peuplés. En regard du bruit musical qui est fait de sons savamment travaillés, le bruit est généralement une réalité composée de productions sonores centrifuges ; de différentes causes mais de même convergence. Tous les bruits produits séjournent dans un même lieu et ils seront les bruits ultérieurs. Ce qui veut dire qu'un bruit qui se produit dans un endroit donné peut se reproduire ailleurs tout en gardant presque les mêmes caractéristiques. Le bruit que l'on entend pour la première fois s'est déjà produit avant, dans un autre milieu. Les bruits actuels ne seraient qu'une sorte de réédition de ceux qui se sont déjà produits. Ainsi, dans sa pièce, *Plenty*, Hare nous donne sa propre perception du bruit: « Did you know... did you know sound waves never die ? So every noise we make goes into the sky. And there is a place somewhere in the corner of the universe where all the babble of the world is kept⁶⁴. » Cet extrait soutient que le bruit ne meurt jamais totalement. Voilà

⁶³ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 408.

⁶⁴ David Hare, *Plenty*, New York, Plume, 1983, p. 19.

en quel sens il n'est pas outré d'affirmer que le silence ne peut jamais être définitif. Ce qui relève même du bon sens.

De plus, dans l'agathologie du silence (ses apports), il s'avère que c'est dans le calme que les esprits se retrouvent et opèrent sur les questions, même les plus complexes. À l'opposé, le brouhaha et la rumeur ne sont pas de conditions favorables à une discussion, à des prises de décisions. Ils sont des obstacles à une discussion aboutie. Le succès d'un échange reste intimement lié au contexte spatio-temporel du silence dans lequel des engagements verbaux se produisent. Ainsi qu'il a été dit, pour nous entendre ou nous décider, nous avons toujours besoin d'un minimum de silence. Toutefois, à ce stade où il convient d'opposer le silence de la campagne au bruit de la ville, il faut noter un certain désir de se réfugier derrière la nature pour échapper au tapage urbain ambiant et incessant. Encore une fois, rappelons que cela ne signifie aucunement l'absence de silence en ville et l'absence de bruit en milieu rural. Et il n'en faudrait pas davantage pour expliquer que les bruits et les silences diffèrent du fait de leur ampleur, de leur durée, de leur nature et de leur essence. Ce qui se passe véritablement, c'est qu'en milieu urbain, la puissance sonore efface toutes traces de silence, alors qu'en réalité le silence est bel et bien là, à l'image du bruit qui existe réellement dans la nature où l'on cherche toujours à minimiser sa présence. S'intéresser à l'ontologie du silence, c'est essayer de le considérer en parfaite contiguïté avec son altérité qui est la parole. En l'homme, ces deux réalités restent toujours insécables. Il est absurde de vouloir étudier l'une sans l'autre, car « toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même⁶⁵ ». La parole ne peut exister que grâce au silence qui lui est antérieur et qui l'accompagne. Une telle idée se perçoit dans *A Night Out* de Pinter où le silence est une condition *sine qua non* pour que la parole du personnage se fasse entendre. Sans le silence du public auquel il s'adresse, il faut soutenir que King ne pourra jamais parler clairement. Ce n'est qu'en acceptant de faire du silence, de taire leurs discours, c'est-à-dire de l'écouter que ses camarades facilitent l'avènement de toute autre sa parole : « King: Just a minute, everyone, can I have your attention⁶⁶ ? » La parole de King a besoin du silence pour exister, toutefois notons qu'une fois qu'elle réussit à surgir de cette

⁶⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence : pour une poétique de l'énonciation*, Mayenne,

Librairie José Corti, 1985, p. 65.

⁶⁶ *A Night Out*, Plays 1, p. 353.

réalité silencieuse (« ...and for unfailing good humour and cheeriness, Mr. Ryan will always be remembered at Hislop, King and Martindale⁶⁷ »), qu'elle y retourne. En clair, les applaudissements (« scattered applause⁶⁸ ») qui viennent juste après le discours de King non seulement marquent la fin de son allocution, mais aussi une diète sonore de ses mots. Cela signifie qu'avec ce recès de la parole (son retrait), pour revivre, se rappeler le contenu sémantique de son intervention orale, il faut obligatoirement aller le puiser dans le silence où ils sont retournés maintenant. Comme nous l'avons vu, le langage est un acte par lequel il y a des choses qui sont dites et des choses qui ne sont pas dites, d'autres qui ne seront pas dites, qui ne peuvent ou qui ne doivent être dites. C'est à partir de ce qui est dit que l'on réalise qu'il reste encore à dire, qu'il y a des choses à rajouter. Le discours humain n'est jamais complet : il y a toujours des non-dits dans ce qui est exprimé verbalement : « Le langage n'est pas notre patrie. Nous venons du silence[...]»⁶⁹. Et tous ces actes, faits et gestes dont nous sommes auteurs finissent toujours par se perdre dans la nature. Cela nous fait dire que ce qui ne peut être pris en charge par le langage est assuré par le silence.

En considérant ces quelques éléments, il serait erroné de soutenir que le silence n'est pas un phénomène saisissable et fécond, tant s'en faut ! Puisqu'il est l'allié du langage des mots et participe de la formation du sens de tout discours. Pour que les mots du langage humain soient compréhensibles, un minimum de silence doit exister entre eux, sinon la parole est d'aucun intérêt, car ne véhiculant aucune intention significative. Aucun être ne peut écouter un autre sans qu'il y ait un minimum de répit entre les mots ou les phrases. Et aucun discours ne peut se faire entendre sans que le moindre silence se fasse autour du locuteur. Sur ce, dira-t-on encore que, c'est ce même silence qui permet de s'écouter qui fait aussi qu'on se laisse leurrer par la parole de l'autre. Dans une certaine mesure, tendre l'oreille, c'est parfois se montrer complice du travestissement de la réalité. On aide un sujet parlant à déguiser ses pensées, à se déguiser et à faire entendre ce qui est contraire à la vérité.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Pascal Quignard, *Le vœu du silence : Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, 2005, p. 1.

Enfin, admettre qu'il y a eu d'abord un silence avant le langage, comme le déclare Orlandi (« au commencement est le silence⁷⁰ ») vient pour contredire ce qu'on peut lire dans l'Évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe⁷¹. » Avant qu'un mot quelconque ne soit prononcé, il existait déjà un silence dans lequel s'élaboraient les futures paroles : « Point de parole qui ne soit issue du silence⁷². » Pour une meilleure intellection de ce silence qui précède toute forme d'existence, examinons ce que Pinter en dit par le biais de son personnage dans *Moonlight*. Ce que Bel essaie d'expliquer dans cette pièce, c'est le côtoiement permanent entre le silence protologique et le silence eschatologique : exister, c'est continuer à produire du bruit pour chasser, pour une certaine durée, ce silence qui ne cesse de revendiquer cette part de sa réalité qui lui échappe provisoirement : « Oh the really little ones I think do know something about death, they know more about death than we do. We've forgotten death but they haven't forgotten it. They remember it. Because some of them, those who are really very young, remember the moment before their life began—it's not such a long time ago for them, you see—and the moment before their life began they were of course dead⁷³. » Ce qui veut dire que tant qu'il y aura la moindre trace de bruit produite par l'être humain, on sera dans cet intervalle compris entre le début de toute existence et la fin de toute vie où le silence perd sans cesse de terrain face aux productions sonores, ainsi que le constate Edmond Jabès : « Toute naissance rompt un silence originel contre lequel elle luttera jusqu'à la mort. L'éternité serait, peut-être alors, ce temps muet, infini en aval du temps⁷⁴. » C'est du reste ce que Pinter cherche à mettre en scène dans *The Caretaker* en faisant apparaître tout au début de la pièce, un personnage silencieux dans un cadre objectal inanimé avant de nous faire entendre des voix venues de l'extérieur : « Mick is alone in the room, sitting on the bed. He wears a leather jacket. Silence. He slowly looks about the room looking at each object in turn. He looks up at the ceiling, and stares at

⁷⁰ Eni Puccinelli Orlandi, *Les Formes du silence dans le mouvement du sens*, Paris, Éditions des Cendres, 1996, p. 27.

⁷¹ Jean 1:1.

⁷² Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p.43.

⁷³ *Moonlight*, Plays 4, p. 358.

⁷⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, p. 310.

the bucket. Ceasing, he sits quite still, expressionless, looking out front. Silence for thirty seconds. A door bangs. Muffled voices are heard⁷⁵. »

I.2. Le silence et ses propriétés ontologiques

S'il est d'une évidence irréfutable que, grâce à son signifiant audible, la parole est physiquement plus bruyante que le silence, cela ne doit pas tout de même inciter à se figurer que ce dernier ne représenterait qu'un immense vide. À vrai dire, dans son haecceité (propre) le silence ne peut exister qu'à l'état silencieux, il ne brille que par sa taciturnité, et ce malgré l'existence de deux verbes latins, *silere* qui définit un état, celui d'un être silencieux, et *tacere* qui traduit l'acte, celui de se taire. Lors même qu'il serait présent dans bien des réalités empiriques et métaphysiques, le silence ne s'identifie que par son caractère silencieux. Le signifiant du silence n'est pas audible. Pour que l'intelligence puisse faire entendre ses voix et s'énoncer clairement, elle doit être précédée d'un silence éveillé, serein et lucide. La vraie parole qui émane du silence n'a rien de commun avec le bavardage qui provient plutôt du bruit solitaire du cœur⁷⁶, d'une mémoire inquisitrice, d'une âme désolée ou d'une absence de pensées. Et, comme en-deçà des mots, il existe des réalités *bona fide* et significatives dites indicibles ou imprononcées, il est tout à fait rationnel de reconnaître au silence sa valeur, son sens qui est de les aider à se maintenir : il constitue, pour ainsi dire leur dernière demeure. Ayant donc échappé au pouvoir expressif du langage, ces réalités (affectives, inconscientes, spirituelles, etc.) dont les mots cherchent toujours à se rapprocher élisent domicile dans le silence. Le silence est la seule rhétorique qui ait le pouvoir de les manifester ; enceint de nouvelles matières, il les transforme en silence connoté. Ainsi, dans *A Slight Ache*, le marchand d'allumettes nous impressionne par sa présence silencieuse. Lors même qu'aucun mot ne sortirait de sa bouche du début à la fin, il faut noter qu'il est au centre de tout ce qui se joue. C'est un silence qui, sans cesse, réorganise les schémas relationnels entre Edward et Flora. Nonobstant sa discrétion, le silence est donc loin d'être un néant comme on serait tenté de le croire. Au théâtre, ce que le silence met en abyme, c'est notre incapacité à tout rendre compte avec les mots du langage articulé. La

⁷⁵ *The Caretaker*, Plays 2, p. 5.

⁷⁶ Henri Troyat, *Le Bruit solitaire du cœur*, Paris, Flammarion, 1985.

parole théâtrale se distingue par le silence, c'est-à-dire par ce qui ne sera pas, voire jamais entendu malgré une abondante production verbale. Le silence indique la voie, c'est-à-dire la possibilité de recourir à d'autres modes de communication. De même, Pinter relève que la poursuite du calme et de la tranquillité amène certaines gens à voyager ou à se déplacer par des moyens de transports privés. Prendre un taxi, pour certains ce n'est pas toujours pour aller plus vite, mais plutôt pour évoluer dans un univers de silence et de sérénité. À entendre Sam, le talentueux chauffeur de taxi dans *The Homecoming* de Pinter, les passagers qu'il a le plaisir de conduire à des destinations diverses et variées le choisissent, non pas seulement grâce à cette qualité, mais surtout, parce qu'il se distingue des autres par son respect pour l'intimité du client : « I don't press myself on people, you. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet [...] »⁷⁷. » Le bavardage est vu par certaines gens comme un tapage verbal, et par conséquent ils cherchent tous les moyens pour le fuir afin de ne pas entendre des choses qui ne les concernent ou qui pourraient les révolter. Dès lors, par sa pièce, *Moonlight*, nous constatons qu'être bavard n'est pas toujours un comportement bien apprécié sur l'espace social. Celui qui ne sait pas se contrôler verbalement est un danger pour son entourage et son milieu. La volubilité est perçue, dans ce cas, comme une menace pour tous, si l'on s'accorde sur ce que Bel en dit à Andy : « You're not a bad man. You're just what we used to call a loudmouth. You can't help it. It's your nature. If you only kept your mouth shut more of the time life with your might just be tolerable »⁷⁸. » Un locuteur devient insupportable, à partir du moment où ce qu'il dit ne tarit pas dans le temps et dans l'espace. Cela nous amène à poser que savoir parler, c'est être en mesure d'identifier les endroits et les instants où on doit prendre ou demander la parole.

En même temps, il est à remarquer que le silence peut faire peur à l'individu qui, à des moments, le réclame. Aussi curieux que cela puisse paraître aux yeux de ceux qui qualifient souvent à tort le silence de passif, il arrive que des individus se retrouvent dans une situation inconfortable puisque quelqu'un en face refuse de parler ou souhaite vivre un certain silence. Pour le dire autrement : plus un silence s'épaissit, plus il jette l'effroi dans les cœurs de certains. Le prolongement plus ou

⁷⁷*The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

⁷⁸*Moonlight*, Plays 4, p. 347-348.

moins durable du silence dans le temps crée des angoisses et des inquiétudes. Ce n'est pas anodin si le silence peut effrayer autant, voire plus que le cri ou la violence verbale. Si on en arrive là, c'est parce que celui qui observe le silence y garde des secrets et des données d'une portée non négligeable. La valeur performative du silence se fait sentir à chaque fois qu'un locuteur important cesse d'opérer dans les mots. Aussi faut-il ajouter que là où un néant ne peut se distinguer d'un autre néant, un silence peut se distinguer d'un autre silence, grâce à leurs propriétés différentielles. La seule catégorie de sensations qui soit exclue par le silence se révèle être celle de l'ouïe. Avec le silence, les autres qualités sensibles peuvent fonctionner à merveille. Le silence est ce qui permet à l'individu de s'imprégner du monde des sensations, des sentiments et des pensées. Dans sa tentative de définition du silence, même s'il est loin de la liste complète et détaillée de ce qu'est cette réalité, de ce qu'elle englobe et de ce qu'elle traduit dans ses différentes formes, Peter Haidu a esquissé les contours du champ silencieux et entrouvert ce qui pourrait y mûrir. En effet, dans son approche, le silence est perçu comme le recto du langage ; il est indissociable du discours humain. Il peut advenir pour diverses raisons : il n'est jamais anodin. Il peut relever de calculs crypto-personnels, de stratégies discursives, de la rhétorique discursive, de la logique manipulatoire, de la contrainte. Cependant, à l'instar du verbe, le silence n'a de signification que selon son contexte, dans les circonstances qui justifient sa présence. Dans son entendement du silence, la réalité se décline comme suit :

Le silence est l'autre versant du langage des mots, et à l'instar de celui-ci, il se peut révéler, entre autres, signifiant, polysémique et fragile. Les penseurs et les religieux aussi bien que les hommes politiques et autres professionnels s'en servent souvent. En réalité, le silence peut être un signe de bravoure ou de lâcheté. Parfois, il peut traduire toute impossibilité, toute absence de marge de manœuvre. Et, en ce sens qu'il obéit aux lois de contexte d'énonciation et de production, il se rapproche du discours. Le silence peut être tantôt une simple absence de parole, tantôt toute impossibilité de communication. Dans certains cas, on doit le dépasser pour se rapprocher du domaine qui est au-delà du langage et qui montre les limites de celui-ci. En cela, le silence est un moyen par lesquels nous donnons sens au monde, c'est-à-dire nous nous représentons, d'où toutes les questions à son sujet⁷⁹.

⁷⁹Peter Haidu, « The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectivation » in Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 278. « Silence is the anti-

Le silence existe donc dans l'ombre du langage que l'on entend. Il ne pourrait y avoir de bruit verbal audible sans des voix qui sourdent du silence qui se trouve être l'entéléchie du langage. Dans une approche ontologique, le silence apparaît comme l'instance où tout se forme avant d'être transmis à l'extérieur. Une précision s'impose : il n'arriverait à l'oreille qu'une partie de ce qui est produit dans les profondeurs souterraines de la réalité silencieuse. Les réalités qui échappent au silence ne seront jamais perçues par l'oreille, soit par défaillances physiologiques, soit par d'autres facteurs qui empêchent toute parfaite transmission. Le silence ne saurait se voir refuser le statut d'une réalité effective et dynamique. Il ne signifie pas nécessairement absence de paroles, car pendant que des voix se taisent, d'autres continuent de bruir dans le silence. En s'appuyant sur l'assertion de Derrida, il est clair que la différence entre qui est taciturne et ce qui est mutique est énorme. Pendant que la taciturnité renvoie à un locuteur potentiel, le mutisme définit un être privé de la faculté à user de la parole ; c'est-à-dire que « la taciturnité est le silence d'une chose qui peut parler, alors que nous appelons « mutisme », le silence d'une chose qui ne peut pas parler⁸⁰ ». L'homme, le seul être qui soit capable de parler ou de se taire, a beau rester aussi longtemps silencieux, cela est loin de vouloir traduire la fin de la parole. Car, comme le précise Gustave Guillaume : « Les mots qui habitent en moi sont des êtres permanents de ma pensée, qui ne s'en sépare point⁸¹. »

world of speech, and at least as polyvalent, constitutive, and fragile. The necessary refuge of the poet, the theologian, and the intellectual, it is equally the instrument of the bureaucrat, the demagogue, and the dictator. Silence can be the marker of courage and heroism or the cover of cowardice and self-interest; sometimes, it is the road sign of an impossible turning. Silence resembles words also in that each production of silence must be judged in its contexts, in its own situations of enunciation. Silence can be a mere absence of speech; at other times, it is both the negation of speech and a production of meaning. At times, it has to be overcome, and for the same reasons the effort is made to index a 'beyond' of language in full recognition of the fact that language is not to be transcended: silence is one of the ways in which we make sense of the world, and as such, it is one of the 'différends' over which we struggle. »

⁸⁰ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 23.

⁸¹Katarzyna, Wolowska, *Le sens absent : Approche microstructurale et interprétative du virtuel sémantique*, Francfort, Peter Lang Edition, p.131.

Même dans le silence, des mots du langage ne cessent de circuler en continu. Dans les conditions normales, c'est-à-dire dans la situation où un être humain doué de langage ne fait face à aucun problème (comme la perte de conscience), s'il parle ou non, cela n'empêche pas la circulation des mots dans ce silence. Les mots sont toujours présents, qu'on les prononce ou non. Le silence signifie à travers les mots. En revanche, l'autre difficulté à laquelle un sujet parlant peut être appelé à faire face pourrait être celle de trouver le mot juste. Ce mot tant recherché est dans le silence, mais il s'échappe à chaque fois qu'on en a besoin. Loin de se livrer une bataille sans merci, le langage et le silence s'en vont à l'amble : ils sont comme les deux côtés d'une même feuille dont le recto ne peut être séparé du verso, et inversement. Le silence n'est pas nécessairement une absence de paroles. Beaucoup de mots peuvent être prononcés sans jamais exprimer ce qu'il fallait réellement. C'est en ce sens que la pièce de Pinter, *The Homecoming*, indique qu'il n'est pas acquis que le langage verbal puisse traduire tout ce qui doit exactement se faire entendre dans un discours :

Lenny: I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, uncle?

Sam. They do get jealous. They get very jealous⁸².

Admettons ceci : si Sam rebondit sur les propos de son neveu, c'est parce qu'il juge qu'ils n'expriment tout ce qui se doit d'être dit sur la jalousie dont il est victime dans son métier de chauffeur de taxi. Ainsi donc, l'auxiliaire d'emphase « do » et l'adverbe d'intensité « very » viennent pour donner plus de poids à ce qui manque dans le discours de Lenny. En les insérant dans les propositions produites par Lenny, Sam entend leur montrer à quel point ses collègues sont jaloux de son succès et de ses talents de meilleur conducteur. Il apparaît donc que le silence et le langage des mots n'affichent aucun antagonisme, aucune opposition. Ce qui nous permet de soutenir que quand ils font un bon bout de chemin ensemble, ils se montrent solidaires et se complètent: par exemple, là où la parole bute sur des difficultés, le silence vole à son secours ; pendant que ce dernier a quelque chose à dire, il se rabat la plupart du temps sur sa compagne. À ce niveau, il serait erroné de penser que le silence a le statut d'auxiliaire. Au contraire, il porte secours à la défaillance du langage qui ne peut rien faire sans son existence. Et même si l'homme est réputé être un être de langage, sa capacité de se servir du langage et d'occuper

⁸² *The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

son espace de mots ne doit pas amener à négliger l'importance que revêt le silence dans l'existence de l'être humain. Il serait aberrant de percevoir, nous l'avons vu, le silence comme une absence totale de toute réalité sonore. Car du bruit se rencontre même dans les espaces dits silencieux. La présence du silence n'est en aucun moment l'éradication complète des éléments sonores. L'existence d'un tel phénomène témoigne d'une impossibilité du « degré zéro » de silence. C'est là une preuve de l'inexistence d'un monde étale, sans rumeur où toute trace sonore serait disparue. L'expérience humaine nous aide à remarquer que même dans le sommeil où les mots du langage conscient sont tus, des bruits s'entendent, tel que nous le fait parvenir Teddy, dans *The Homecoming*, à son retour nocturne du voyage des États-Unis avec sa compagne : « I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there⁸³. » En dépit du sommeil profond qui a retenu leurs langues, le père de Teddy et ses quelques frères continuent encore à faire du bruit, involontairement et sans le savoir, par leurs ronflements. Nous évoluons dans un monde où des émissions sonores existent de manière ininterrompue. Le silence pourrait être compris comme un espace contenant aussi quelques éléments sonores, mais qui ne participent pas de nos stimulations auditives. Car, dès l'instant où ils arrivent à nous, ils cessent d'appartenir au silence, mais plutôt au bruit. Le silence n'est jamais absolu en l'homme. Dans la nature et dans nos cadres de vie, il y aura toujours du bruit résiduel, et ce en dépit des efforts visant à le supprimer totalement. Nous vivons dans le bruit et entourés de bruit, il y a du bruit en nous, du bruit fait par nous ou par les autres. Que nous les entendions ou pas, des éléments sonores accompagnent nos mouvements et l'activité de notre organisme. Ils sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de nous. Le silence n'est compréhensible qu'à partir du moment où des réalités sonores sont ou deviennent imperceptibles à l'ouïe. La fin du règne du silence est marquée par la présence du son le plus marginal qui est perçue par nos organes détecteurs d'éléments sonores. Il est à remarquer que les bruits sont de nature et d'intensité différente. Il y a des bruits qui sont proches du silence, d'autres qui ne sont perceptibles qu'à l'aide des détecteurs de sons, des bruits doux et des bruits assourdissants.

⁸³ *The Homecoming*, Plays 3, p. 29.

I.3. L'agathologie du silence : pensées et réflexions

Il est clair que ce n'est pas dans la clameur et le brouhaha que l'on peut espérer réfléchir ou se pencher sérieusement sur des questions essentielles. C'est à bon droit que nous abordons ce point dans *Night School*. Affirmons que le refus de se mélanger avec les autres peut conduire à l'introspection ou à la réflexion :

Walter: What do you like?

Sally: Lying here... by myself.

Walter: Doing what?

Sally: Thinking⁸⁴.

Quoique Sally ait d'autres priorités derrière la tête, nous ne pouvons nous empêcher de saluer son initiative qui nous rappelle que nous devons nous décider, de temps en temps, de nous retirer pour considérer certains sujets. Tout comme Sally, Casey décide également de mettre en application ce projet dans *Betrayal*. Par rapport au besoin du silence et du calme, dans cette pièce, arrêtons-nous sur l'histoire de l'écrivain qui a provisoirement quitté femme et enfants pour se consacrer exclusivement à biographie d'un autre homme solitaire. Ainsi, pour bien comprendre la vie du protagoniste de son prochain roman, Casey trouve normal et objectif de se mettre dans les mêmes conditions que le personnage pour pouvoir écrire quelque chose de fiable et proche de la réalité. Son choix ne convainc pas son entourage qui ne peut s'empêcher d'en pérorer :

Jerry: He's left Susannah. He's living alone round the corner.

Emma: Oh.

Robert: Writing a novel about a man who leaves his wife and three children [...] ⁸⁵.

Encore verra-t-on qu'un grand intérêt pour l'acquisition du savoir et de la science nous fait penser que pour nous en imprégner, il est nécessaire de fuir tout ce qui pourrait être rédhibitoire à ces initiatives. Voilà pourquoi dans *Moonlight*, Bridget entreprend ce projet tant cher au dramaturge : « I do want to be all on my own. I want to read this book⁸⁶. » En affichant clairement ses intentions et ses ambitions, Bridget entend trouver les voies et moyens pour réaliser son ambition qui

⁸⁴ *Night School*, Plays 2, p. 210-211.

⁸⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 53.

⁸⁶ *Moonlight*, Plays 4, p. 346.

est de devenir physiothérapeute. Ainsi donc, sur la question du silence, elle n'est pas prête à faire des concessions. Dans son inflexibilité, elle exige de son entourage soit de garder le calme, soit de la laisser toute seule pour pouvoir bien se concentrer sur ses cours et exercices : « Oh For God's sake take him with you to Amersham or don't take him with you to Amersham or shut up. Both of you⁸⁷ ! » Ce qui explique l'attitude de Bridget, et ce qui pousse Casey, dans *Betrayal*, à fuir le bruit pour meilleure inspiration afin de produire un prochain roman de qualité, comme il a eu à en écrire jusque-là. En décidant de se mettre en retrait de sa famille et de ses amis, ce romancier entend faire publier des textes qui se vendent avec succès, comme le révèle le dialogue entre Robert et Jerry :

Robert: Oh his books. His art. Yes, his art does seem to be falling away, doesn't it?

Jerry: Still sells.

Robert: Oh sells very well. Sells very well indeed. Very good for us. For you and me.

Jerry: Yes⁸⁸.

De nouveau, tel que le laisse entendre également Andy dans *Moonlight*, le silence n'est jamais une absence de paroles. Se taire, comme il le note souvent chez son ami, Ralph, pourrait s'expliquer par la tendance à réfléchir : « He said little but he was always thinking⁸⁹. » Prenant appui sur les moments de réflexions profondes, l'on peut dire que l'introspection est une modalité du silence, d'autant plus le sujet se coupe de tout contact intersubjectif pour un retour sur soi. Au fait, « se taire signifie aussi s'écouter soi-même, s'auto-communiquer. Le silence favorise donc le repli sur soi, la réflexion et l'intériorisation du dit à haute voix⁹⁰ ». Le silence permet à l'être de faire un retour sur lui-même, de s'interroger, de descendre au plus profond de lui, d'interroger les profondeurs de ce qui fonde sa dimension ontologique et spirituelle. Le silence en soi n'est jamais un néant, il n'est jamais total aussi longtemps que durera une vie. Le silence spirituel ou celui de l'esprit : c'est le silence intérieur et profond de l'être. Il ne peut être vécu que quand lui sont épargnées toutes les interrogations pouvant secouer le cœur et l'esprit et qui se traduisent par des lamentations. C'est dire que cette paix, ce calme intérieur ne s'acquièrent que quand

⁸⁷ *Ibid.*, p. 347.

⁸⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 35-36.

⁸⁹ *Moonlight*, Plays 4, p. 350.

⁹⁰ Irena Kristeva, *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 41.

l'inquiétude disparaît ; ce qui, au demeurant, affecte le corps. L'on peut soupçonner qu'un esprit est apaisé quand on ne voit aucun signe de trouble à travers le corps. Ce silence serait ainsi loin de toute pensée incessante et inquisitrice. Le silence peut être observé, parce que l'individu n'est pas autorisé à user des mots du langage.

De plus, il est intéressant de noter que le silence peut être dicté par une stratégie discursive, mais aussi par l'échec de parvenir à une mise en mots de certaines réalités. Pendant que le croyant décide de se taire pour ne pas profaner, blasphémer, l'iconoclaste, lui, se tait pour créer des effets littéraires. Le silence de celui-ci est alors ce qui se refuse volontairement d'être nommé ou dit avec les mots.

Encore faut-il préciser qu'au cas où les organes auditifs ne seraient pas aptes à nous permettre de percevoir le bruit ou autre élément sonore, nous pouvons nous tourner vers les organes visuels. Ce que l'ouïe ne peut nous donner comme informations peut être perçu par la vue : « Le silence est le néant d'une seule catégorie de sensations dans la plénitude de toutes les autres, mais encore ce silence lui-même n'est jamais complet⁹¹. » Là aussi, ce qui se note, c'est que même dans le silence, il y a une circulation permanente de mots ; il n'est jamais un vide. Le silence est cet instant pendant lequel un locuteur potentiel élabore des discours dont certains verront le jour et d'autres seront tus à jamais. Aucun discours ne pourrait être prononcé si, au préalable, il n'y a pas eu un silence, et aucune parole ne peut être comprise si elle n'est pas accompagnée d'un double silence : à savoir les pauses pendant son énonciation et l'écoute du destinataire. (« Se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons⁹². ») Tant qu'il y aura un langage, il sera impossible de parler d'un silence total. Nous l'avons vu, même au moment où on n'entend aucun mot de la part d'un locuteur potentiel, des discours se conçoivent et s'accumulent en lui. Or, le silence ne devient total que quand l'arrêt définitif du langage coïncide avec la fin de l'existence dudit locuteur. Il est clair que seule la mort signe l'effacement total du langage et l'avènement d'un silence complet. Cependant, la réalité silencieuse dont parle Blanchot ne pourrait jamais être interchangeable avec le mutisme qui, lui, montre qu'il n'y a aucun lien entre le verbal et le silence. Il s'agit plutôt d'un silence précédant les mots ou qui se trouve dans les mots, par les mots, entre les mots ou à la suite de ces mots : ce silence est

⁹¹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 171.

⁹² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 23.

toujours là. Autrement dit, « le vrai silence n'est un vrai silence que s'il garde ses liens avec la parole. Pour qu'il y ait du silence et non pas du mutisme, il faut que la parole le dise, il faut qu'il soit enclos dans les mots⁹³ ». Encore conviendrait-il de souligner qu'à partir du moment où l'écoute est plurielle dans n'importe quelle assemblée de personnes, il y aura autant de silences que d'individus qui tendent l'oreille au même orateur. Le discours de celui-ci ne peut en aucun cas bénéficier d'une écoute collective, car « personne ne peut entendre pour moi ni par moi⁹⁴ ». Très clairement ce fragment montre que les individus présents sur les lieux n'ont pas tous le même degré de compréhension de ce qui se dit. Chaque individu entend ce qui se dit individuellement, c'est la présence des entendants indépendants et entre eux, il y aura autant de silences que de compréhensions différentes. Ajoutons, par ailleurs, qu'éviter tout contact verbal par le refus ou le rejet de ce qui se dit signifie le retour des mots dans le silence d'où ils sourdent toujours. Se crée ainsi un silence dès lors qu'un interlocuteur potentiel refuse de prêter une oreille attentive au discours en cours. Nous sommes donc fondés à admettre que malgré leur énonciation, les mots ne survivront que par et pour leur énonciateur, puisque leur « destinataire » n'en prend pas bonne réception ou en fait peu de cas.

I.4. Le silence : justifications et polysémie

De fait, il est des occasions où ce que le silence désire dire ne passe par les mots du langage, mais par d'autres canaux. Il s'aide du corps, des arts visuels (l'orchésal, i.e. la danse ; le filmique, la peinture) ou du musical. Et même avec cette possibilité de recourir à d'autres voies, l'usage des mots reste incontournable, surtout quand il faut interpréter ce qu'on a voulu faire passer. Ceci nous fait dire que certaines réalités dans le silence y resteront pour toujours, elles ne sortiront jamais de ce cadre : elles sont quiescentes (insaisissables à la prononciation), tandis que d'autres seront traduites avec le corporel, avec le visuel ou par d'autres voies. Dans son rapport au mouvement, le silence que l'on qualifie de kinétique se présente comme la présence d'une absence, c'est-à-dire l'existence d'une réalité, qui ne peut

⁹³ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

⁹⁴ Jacques Coursil, *La Fonction muette du langage : essai de linguistique générale contemporaine*, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, 2000, p. 69.

exister que dans et par le mouvement, et qui, en même temps, empêche toute expression sonore tout au long de son processus. Cependant, nous arrêter à cette première prise de contact avec le silence, c'est laisser en jachère tout un vaste pan de cette réalité. Il n'existe pas une seule sorte de silence, mais une multitude de silences. Ce qui favorise le silence semble dépendre de plusieurs raisons ou facteurs : l'insuffisance, l'impuissance, le refus, la contrainte, etc. Rien de plus explicite sur l'ambivalence du silence que ce que l'on décide d'en montrer ici. Par exemple, là où nous pouvons lire la joie dans le silence, de la souffrance peut également s'y apercevoir. Pour continuer et approfondir la pensée d'Annette de La Motte (« le silence unit ou divise⁹⁵ »), nous nous appuyons sur une double lecture pour mettre toute la lumière sur l'ambiguïté de cette réalité. Au vrai, il unit dans la mesure où l'observation de certains secrets permet à des individus de vivre dans le respect et dans l'inviolabilité de leur intégrité morale.

Cependant, les divisions dont il peut être la cause apparaissent dès que la discrétion n'est plus respectée. Dès l'instant où ce qui ne devrait être étalé sur la place publique l'est, des déchirements et des différends surviennent. Il est clair ici que c'est important, voire exigé de ne pas exposer la vie privée des personnes avec qui l'on partage le même espace. Violer leurs secrets, leur intimité, c'est les exposer au reste du monde. Ceci ne peut que susciter la désapprobation et la riposte de la part des parties qui en sont les victimes. Si on élargit un peu la question du silence, il apparaît que certaines activités professionnelles ne peuvent être menées que dans le silence et la discrétion. Évidemment, c'est dans ce sens que, dans *The Birthday Party* de Pinter, Goldberg invite McCann à se montrer professionnel et exemplaire en ayant le sens de la discrétion, de la soumission et de la retenue : « Do your duty and keep your observations⁹⁶ ». Cette même idée est aussi reprise dans *The Go-Between* où le rôle de Léo nous aide à comprendre que le métier du facteur exige des qualités et des comportements sincèrement sous-tendus par le silence. En l'appelant sous ce nom, Ted veut attirer l'attention du téléspectateur sur le pouvoir de ce professionnel à distribuer les courriers les plus sensibles dans le plus grand secret, sans répéter quoi

⁹⁵ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

⁹⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p.72.

que ce soit à qui que ce soit : « Hullo, how's the postman⁹⁷ .» Tout jeune qu'il soit, Léo est digne de confiance et d'estime.

Alors qu'un silence traduit une absence de bruit, un autre montre une absence de communication. Le silence présente plusieurs facettes que constituent entre autres, le refus d'échange et de l'engagement par le verbe, la suspension (détourner le discours par la suggestion ou par l'allusion). Il se présente polymorphe, polysémique et protéiforme. Sur ce plan, vouloir réduire le silence à une donnée monothétique, c'est occulter son importance et sa valeur significative. Compte tenu de sa nature que l'on pourrait qualifier de complexe et d'absconse, le silence s'étend sur plusieurs domaines physiques et métaphysiques dont il constitue la réalité fondamentale. Cette extension tentaculaire lui vaut ainsi de nouvelles acceptions à chaque fois qu'on l'identifie dans un domaine donné. Le silence peut se définir comme ce que l'être humain ignore de lui-même, de l'altérité et de la réalité existentielle. En ce sens, du silence existe à partir du moment où ce qu'un locuteur évoque n'apparaît que d'une manière confuse, imprécise et incomplète. Le silence englobe d'autres réalités qui lui sont soit identiques soit proches en raison de leur fond et forme. De la perception d'Ann Lecercle de ce qui est indicible dans l'œuvre de Pinter, on peut retenir, d'une part, ce qu'elle appelle « l'archétype désacralisé de l'innommable⁹⁸ » et qui englobe ces réalités que l'on ne nomme pas par superstition ou par peur de s'attirer les mauvais esprits et la malchance. Et d'autre part, l'on peut relever ce qu'elle perçoit comme « archétype sacralisé de l'innommable » et que constitue « le Nom de Dieu imprononçable de la tradition juive⁹⁹ ». L'indicible offre une lecture à deux niveaux. Dans certains cas, il traduit toute impossibilité verbale : rien ne peut être dit sur une réalité donnée. D'autres fois, il exprime une sorte d'interdiction verbale : l'on ne doit pas dire de peur d'offenser ou de profaner. À chaque fois que notre désir de dire se heurte à des limites fixées par une autorité, à la volonté de cette dernière nous pouvons parler d'indicible dicté. Et cette forme d'indicible peut être d'ordre mystique ou idéologique. Or, en élargissant un peu le champ de la réflexion sur ce qui ne peut être nommé ou dit chez Pinter, on s'aperçoit

⁹⁷ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 53.

⁹⁸ Ann Lecercle, *Le Théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible : regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006, p. 58.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

que l'indicible dépasse toute considération d'ordre profane ou sacré. L'indicible se dresse devant nous, dès que nous reconnaissons notre impuissance linguistique à dire ou nous remarquons qu'une réalité ne peut être dite, à cause des limites du savoir dont nous disposons.

Dans *No Man's Land* de Pinter, Hirst et Spooner reconnaissent leur incapacité à se prononcer sur ce qui appartient exclusivement à l'avenir :

Hirst : I cannot say.

Spooner : It cannot be said¹⁰⁰.

Face au futur, Hirst et Spooner demeurent scientifiquement ignorants et verbalement passifs. Il est difficile de prédire avec exactitude ce qui va se passer un autre jour. Les études prospectives ou les prévisions ne couvrent qu'une infime partie de ce qui peut se présenter différemment dans d'autres circonstances. Chaque jour qui passe, l'on découvre de nouvelles facettes de la vie et de nouveaux défis que l'existence pose: « Tomorrow is another day¹⁰¹. » Chez Pinter, des réalités telles que l'amour, la joie ou le bonheur sont impossibles à dire avec le langage verbal. Dans *Tea Party*, on découvre les difficultés auxquelles un mari fait face pour prouver avec les mots l'amour qu'il a pour sa femme : « My wife reached down to me. Do you love me, she asked. I do love you, I spat into her eyeball. I shall prove it yet, I shall prove it yet, what proof yet, what proof remaining, what proof not yet given. All proof. (For my part, I decided on a more cunning, more allusive strategem.) Do you love me, was my counter¹⁰². » Quant au bonheur, il est ineffable, parce que ce que ressent un individu ne peut jamais être exprimé de manière précise et exacte. Dans le scénario de *The Dreaming Child*, le geste par lequel Jack pose la main sur la poitrine indique toutes ses difficultés à dire avec les mots combien il est content de quitter la misère chez Mrs Jones. Le jeune garçon ne peut exprimer avec les mots sa joie de « retourner » chez ceux qu'il considère ses vrais parents (Emily et Tom): « I 'm already happy. I can feel it here. He touches his chest¹⁰³. » Ce geste est significatif par ce qu'il permet de voir ou de comprendre. Il montre qu'il est aussi illusoire de chercher à déterminer la joie avec les mots qu'à vouloir poser la main sur elle. Ce qui

¹⁰⁰ *No Man's Land*, Plays 3, p. 332.

¹⁰¹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 167.

¹⁰² *Tea Party*, Plays 3, p. 240.

¹⁰³ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 490.

est impalpable est difficilement, voire impossible de décrire ou d'expliquer précisément avec les mots. Sans même faire un geste qui rappelle celui de Jack, Liz admet également toute la difficulté à expliquer les effets que les couleurs, les sons et les retrouvailles ont sur lui lors de la soirée qu'elle et ses camarades organisent dans *Party Time*: « I think this is such a gorgeous party. Don't you? I mean I just think it's such a gorgeous party. Don't you? I think it's such fun. I love the fact that people are so well dressed. Casual but good. Do you know what I mean? Is it silly to say I feel proud? I mean to be part of the society of beautiful dressed people. Oh God I don't know, elegance, style, grace, taste, don't these words, these concepts, mean anything anymore? I'm not alone, am I, in thinking them incredibly important? Anyway I love everything that flows. I can't tell you how happy I feel¹⁰⁴. »

Dans *Celebration*, d'après Waiter, ce serveur-philosophe, vivre, c'est faire face à la difficulté à tout dire et l'impossibilité totale de dire. Dans la vie de tous les jours, l'homme est appelé à confronter des questions de toutes sortes surgissent, allant de la plus simple aux plus complexes, voire insolubles : « My grandfather introduced me to the mystery of life and I'm still in the middle of it. I can't find the door to get out. My grandfather got out of it. He got right out of it. He got right out of it. He left me behind and he didn't look back¹⁰⁵. » La disparition du grand-père de Waiter complique davantage les choses : elle le laisse encore plus dans l'obscurité. Et aux nombreuses questions de l'existence face auxquelles il ne dispose d'aucune solution, viennent s'ajouter celles de la vie de l'au-delà. Maintenant que ce vieil homme est parti dans l'autre monde, son petit fils s'interroge plus que jamais sur des réalités des domaines sensible et métaphysique. Il peut être relatif dans la mesure où à tout moment un locuteur peut trouver des mots pour aller au-delà des obstacles qui se dressaient devant lui. Admettre l'existence d'un indicible relatif, c'est reconnaître indirectement la réalité d'un autre indicible que nous pouvons qualifier d'absolu.

L'indicible absolu survient lorsqu'il y a une réalité qui échappe à toute préhension verbale. La décloison de la réalité devient un défi qu'aucune ressource verbale ne saura relever ; le langage se montre incapable de nous mettre à l'écoute de la vie du monde. Somme toute, ce genre d'indicible se décline en toute impossibilité de formulation verbale. Dans ce vaste ensemble de réalités dites indicibles absolues,

¹⁰⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 299.

¹⁰⁵ *Celebration*, Plays 4, p.508.

nous incluons celles qui sont au-delà du domaine sensible, c'est-à-dire dans la métaphysique. Tout laisse supposer que quand ce qui est à dire n'arrive pas par les mots, c'est dû au fait que les capacités cognitives et linguistiques humaines ont atteint la frontière. Ce qui, à coup sûr, explique pourquoi Jean Seidengart arrive à l'idée qu'« il faut se défier du langage lui-même, parce qu'il est trompeur dans la mesure où il ne fait qu'exprimer la faiblesse de l'esprit humain face à une interrogation sur des entités (l'être, l'Un, Dieu, l'univers, etc.) dont la portée lui échappe ou dont la grandeur le dépasse¹⁰⁶ ». Il s'agit là d'une parfaite illustration des limites de l'esprit qui en paralyse le verbal. Prenons ainsi les exemples du bonheur et de la beauté.

Quant à l'ineffable bonheur, nous dirons qu'il s'agit là d'un bonheur qui ne peut être décrit, nommé définitivement. En dépit du déploiement effectif de la parole abondante et bavarde, les locuteurs n'arriveront jamais à saisir parfaitement verbalement cette réalité impalpable. C'est avancer que si nous avons du mal à épuiser le thème du bonheur avec les mots, il ne faut pas compter sur ces mêmes outils pour aborder efficacement et globalement la notion de beauté. L'ineffable beauté est par conséquent ce qui ne peut être traité de façon adéquate et satisfaisante par l'outil verbal. En effet, comme il se révèle que la pensée et d'autres réalités sont incommensurables avec le langage, des outils autres que les mots seraient plutôt requis pour dire ce qui existe.

I.5. La mise en échec de l'acte verbal

La question du silence de la contrainte montre l'absence de tout pouvoir de disposer des mots ou de s'en servir librement. Un locuteur potentiel est contraint à se taire ou à taire pour des raisons indépendantes de sa volonté. Dans cette optique, au milieu de la clameur dans *The Homecoming*, pour éviter de révéler l'identité de la personne qui est avec lui, Lenny trouve une astuce originale et efficace. Au lieu de répondre aux questions de son père, il saisit l'opportunité de réorienter l'échange. En lui posant, à son tour, une question qui paraît à la fois gênante et délicate, Lenny cherche à faire taire la curiosité de son père : « I' ll tell what, Dad, since you're in the

¹⁰⁶Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie : penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 24.

mood for a bit of a.... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know.... The night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh¹⁰⁷? » Ce qui motive la question de Lenny est loin de correspondre au souci d'obtenir une quelconque réponse. Sa seule motivation est de freiner le désir de Max d'en savoir plus sur les raisons qui expliquent le tapage nocturne. Il veut en finir verbalement avec lui. Comme nous pouvons le constater sa méthode a porté ses fruits, puisque son père finit par boudier : « Max turns and walks up the stairs¹⁰⁸. » Comme l'on est supposé s'en apercevoir ce silence forcé peut être d'ordre éthique. L'individu se résout au silence, car la morale lui interdit de réagir par les mots. Alors que du point de vue épistémolinguistique, quand les mots du langage ne suffisent plus pour permettre de dire quoi que ce soit ou lorsque ce qui est à dire dépasse l'horizon du savoir, c'est alors le silence qui advient. Se limiter à cette donnée, ce serait ignorer la part du silence qu'imposent certaines idéologies qui assimilent la liberté d'expression à la menace ou à de l'indiscipline. En effet, dans un contexte de soupçon général, les gens se surveillent, se guettent et s'épient. Il suffit de remarquer quelques mouvements et gestes pour se décider sans délai. Et si les réunions sont surveillées, les communications téléphoniques le sont au même titre.

Toute tentative d'entrer en contact verbal avec quelqu'un d'autre soit pour l'informer, soit pour s'informer est vite mise en échec. Nous notons un tel incident dans le film, *The Quiller Memorandum* où Quiller, cet agent secret, a été tout de suite criblé de balles : « Jones inserts a coin, lifts receiver. He begins to dial. He dials one figure and a second figure. A sudden report. Window smashes. Glass falls in. Jones hits interior of box with great force. He falls in a heap, his head cracking against telephone¹⁰⁹. » Ce que montre ce passage, ce n'est pas uniquement l'impossibilité de disposer de la parole librement, mais surtout le refus de transmission de renseignements, voire plus. Car, contraindre quelqu'un au silence définitif, ce n'est pas seulement ensevelir un être, mais faire avant tout disparaître des savoirs et des connaissances. Dans ces circonstances particulières, rien ne pourra combler le vide créé par l'absence physique et intellectuelle de Jones.

¹⁰⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 219.

Dans la pièce de Pinter, *Precisely*, émerge un monde qui est celui de la recherche où pour des intérêts divergents, chaque groupe de chercheurs s'agrippe à ses résultats et rejette en bloc ce que vient de l'extérieur. Soit dit en passant, cette opposition devient beaucoup plus farouche, s'il y a des enjeux de taille tels qu'honneur, prestige et privilèges :

Stephen: That's what we're paid for.

Roger: Paid a bloody lot too¹¹⁰.

Étant donné que d'importantes sommes d'argent leur ont été allouées, ces deux chercheurs se montrent sans compromis sur leurs résultats. Stephen et Roger sont prêts à en découdre avec toute personne qui serait tentée de soutenir le contraire de ce qu'ils avancent comme données chiffrées. Dans leur extrémisme, ils sont si gagnés par la haine et la violence qu'ils ne peuvent résister à l'idée de faire éliminer physiquement ceux qu'ils désignent comme ennemis :

Stephen: I'm going to recommend that they be hung, drawn and quartered. I want to see the colour of their entrails

Roger: Same colour as the Red Flag, Old boy¹¹¹.

Ne pas se montrer prêt à admettre la contradiction ou à la supporter, c'est chercher, par tous les moyens, à maintenir toute voix discordante dans le silence. L'esprit de contradiction ou l'esprit critique est ce qui ouvre la voie à des voix. En tout cas, ce que nous voyons poindre à ce niveau, c'est que quand on a le soutien du pouvoir et du peuple, on a beau persister dans l'erreur, c'est cette fausse réalité qui prévaudra là où la vérité détenue par la minorité n'a aucune considération : « You see, what makes this whole barriers doubly disgusting is that the citizens of the country are behind us. They're ready to go with us on the twenty million basis. They're perfectly happy! And what are they faced with from these bastards. A deliberate attempt to subvert and undermine their security. And their faith¹¹². »

¹¹⁰ *Precisely*, Plays 4, p. 216.

¹¹¹ *Precisely*, Plays 4, p. 218.

¹¹² *Ibid.*, p. 218-219.

Chapitre II : Arts, culture et silence

II.1. Les voix du silence dans l'univers sonore et des harmonies mélodieuses

Pour prendre la mesure de la dimension de la musique dans le présent domaine d'étude, nous pensons avant tout normal de trouver une définition à l'élément musical. La musique, c'est l'art d'exprimer des sentiments et de faire éprouver des sensations par le moyen des sons (instrumentaux ou vocaux), tel que le confirme Marcel dans le scénario de Pinter, *The Proust Screenplay* : « The septet was wonderful. It gave me a happiness I have felt... rarely¹¹³. » On comprend mieux alors, par *The Moonlight*, que Pinter perçoit la musique comme une voix qui s'adresse à des individus isolés, par exemple, par et dans la souffrance. Grâce à sa puissance d'envahir les cœurs et de pénétrer les corps, le langage musical s'empare des âmes solitaires dans le but de les apaiser, de leur redonner goût à la vie ou de les aider à oublier momentanément le poids de leur dure existence, comme le rappelle Fred en référence à la physiothérapie, une profession dont rêve sa sœur : « She'll have to play very soothing music so that her patients won't notice their suffering¹¹⁴. » Dans ce cas précis, s'il est vrai que certains centres de cure s'appuient sur la musique douce pour alléger des souffrances ou des douleurs, des individus n'attendent pas d'en arriver là, puisqu'ils y recourent de leur propre chef. Ainsi, dans *The Go-Between*, Léo, le protagoniste du scénario de Pinter s'applique à lui-même les vertus thérapeutiques musicales. Puisqu'en entendant les notes de musique, il n'a pas pu résister à la tentation de se lever en pleine nuit pour mettre fin à l'isolement psychologique dont la pesanteur commençait à le fatiguer. Nous voyons à ce stade que la musique vient rassurer et redonner le goût à la vie au personnage, au moment où il se dit perdu, car porté antérieurement vers d'autres réalités au-delà de son horizon. Ainsi qu'il apparaît dans cette chambre, pendant que Marcus s'endort, Léo fait face aux questionnements et aux contradictions internes. Au moment où son âme

¹¹³ *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 278.

¹¹⁴ *The Moonlight*, Plays 4, p. 345.

est solitaire, seule la musique vient pour lui tenir compagnie : « Marcus and Leo in bed. Marcus asleep. Leo awake. Laughter from the lawn below. A piano playing. A girl's voice singing. Leo looks up at the high window above his bed. Clear night sky. Voices float in¹¹⁵. » Léo sait maintenant que l'espoir est encore quelque part et que la joie de vivre peut y être trouvée. Aussi pouvons-nous en douter, une fois envahi par le travail de ce pianiste et de cette chanteuse, il ne peut s'empêcher de s'arracher de son lit pour aller au plus près afin de se débarrasser de ce qui semblait le tracasser dans cette chambre, quelques instants auparavant :

Maudsley: Hello. Enjoying yourself?

Leo : Yes sir¹¹⁶.

Vue donc sous cet angle, la musique est ce qui égaie, qui crée ou qui favorise des rencontres et des moments de communion. Elle amène des gens venus divers horizons à se rencontrer et à communier dans la joie. La musique, comme l'explique Stubbs dans le même film, est un moment de joie qui doit être vécu comme tel : « Well, cheer up it isn't a funeral¹¹⁷. » Le désir d'écouter de la musique s'explique par l'envie de voyager dans le temps et dans l'espace. C'est également pourquoi, dans *The Basement* de Pinter, Stott s'active pour écouter quelques notes musicales (« Let's have some music. We haven't heard your hi-fi for ages. Let's hear some stereo¹¹⁸ »). Par là, il montre sa volonté d'en finir avec la routine et la monotonie, d'autant qu'ils vivent dans une société de tabous et d'interdits. Sans doute-est-ce la raison pour laquelle il ne veut écouter rien d'autre que la musique de Debussy : « Where's Debussy? That's what we want. That's what we want. That's what we need. That's what we need at the moment¹¹⁹. » Pour Stott, écouter du Debussy, c'est exprimer non seulement sa joie de se retrouver entre amis, mais c'est surtout une façon de se libérer des poids de la tradition qui s'oppose presque à tout ce que les jeunes générations entreprennent, comme le rappelle son ami et hôte, Law : « I can assure you the Council would object strenuously to three people living in these conditions. The Town Council, I know for a fact, would feel it incumbent upon

¹¹⁵ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 10.

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 153.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

itself to register the strongest possible objections. And so would the Church¹²⁰. » Stott entend coûte que coûte montrer son amour pour sa petite amie et profiter des moments de bonheur qui leur semblent rares, d'où sa réelle envie, à travers le prélude, *La fille aux cheveux de lin* (« Girl with flaxen hair¹²¹ ») de rêverie et de voyage, d'échapper aux soucis mondains. Encore faut-il ajouter qu'écouter de la musique se justifie par l'envie d'éprouver des réelles sensations qui se traduit concrètement par l'attachement des personnages de Pinter aux grands classiques comme Mozart ou aux grands compositeurs romantiques tels que Johannes Brahms :

Walter: What kind of music?

Sally: Mozart, Brahms. That kind of stuff¹²².

Au sujet de la praxis du silence pendant un concert, soulignons qu'en de telles circonstances particulières, un certain comportement s'impose. Le silence du public ne doit pas accompagner la musique tout au long des prestations, il faut de temps à autre que des voix retenues volontairement se fassent entendre soit pour encourager, soit pour laisser exploser des joies, comme l'explique Stubbs dans le scénario de *Go-Between* : « Well, cheer up it isn't a funeral¹²³. » Il est évident qu'à travers l'expérience de Ted dans ce film, nous entendons revenir sur le silence de la scène musicale. En effet, avoir un pianiste et un chanteur, disons un interprète et un musicien, c'est alterner les silences sans que cela ait un effet désagréable et discontinu sur le rythme et l'harmonie : « We can't manage without a pianist¹²⁴. » En revanche, si, sur scène, on a un soliste à l'image de Léo, autant compter sur sa maîtrise de la gestion des silences : « Leo approaches the edge of the platform. The audience is still. He sings [...] ¹²⁵. » De là, nous pouvons nous faire clairement une idée de la différence entre un son et un bruit. Est considéré son tout élément acoustique qui est désirable, tandis que le bruit est une réalité sonore qui est généralement indésirable. Si les vocables d'agression, de violence et de pollution peuvent s'appliquer au bruit, la suavité, l'harmonie et la douceur sont souvent associées au son, en l'occurrence celui-ci qui fait partie de l'élément musical. La

¹²⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹²¹ *Ibid.*, p. 163.

¹²² *Night School*, Plays 2, p. 206-207.

¹²³ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 70.

musique, puisqu'elle est conçue à partir d'éléments sonores bien sélectionnés, ne peut se produire et s'écouter que dans le silence, c'est-à-dire sans la présence de tout bruit parasite, comme on l'apprend grâce au scénario de *The Proust Screenplay* : « Over all shots of Marcel the music is quite clear, pure, no extraneous sounds¹²⁶. » À partir de ce qui précède, nous saisissons la colère et la tension qui se lisent sur le visage de Charlus au milieu de ce brouhaha lors du concert. Manifestement, le bruit du public l'empêche de savourer les notes suaves de la musique qui se joue : « The sound of the music is dominated by those of fans, feet shifting, yawns, coughs, and these sounds are at the forefront over shots of Charlus, sitting tensely, trying to concentrate, glaring furiously at the audience [...]»¹²⁷. » En dernière analyse, si ce bruit est si gênant, voire insupportable, c'est parce que cette œuvre mélodieuse qu'est la musique doit son existence au silence. Elle « s'abreuve » du silence, cela revient à dire que « la musique tranche sur le silence, et elle a besoin de ce silence comme la vie a besoin de la mort et comme la pensée, selon le Sophiste de Platon, a besoin du non-être¹²⁸ ». En revanche, l'une des questions que pose l'œuvre de Pinter est la suivante : quel silence contre le devenir de la musique ? À y regarder de plus près, nous nous rendons compte qu'aborder le silence musical chez Pinter consiste également à convoquer l'exemple de Stanley dans *The Birthday Party*, cet artiste qui est maintenant réduit au silence. Le seul moyen par lequel il s'exprimait efficacement naguère lui est interdit. Par le passé, ce pianiste se servait de ses talents pour parler avec des notes et non avec des mots. Aujourd'hui, le silence dans lequel il est plongé ne l'aide pas, car il n'est pas celui dont un musicien a besoin pour faire entendre ses luttes, ses principes et ses idéaux. Et tout porte à croire que s'il vit dans la clandestinité chez les Boles, c'est parce que son message musical dérangeait. Car, comme il l'explique après quelques concerts couronnés de succès, il a été victime d'une sorte de censure ou de complot : « Lower Edmonton. Then after that, you know what they did? They carved me up. Carved me up. It was all arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down there to play. Then, when I got there, the hall was closed, the place was shuttered up, not even a caretaker. They'd locked it up¹²⁹. » Quand même les raisons de cette

¹²⁶ *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 269.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹²⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

¹²⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 17.

interdiction ne seraient pas clairement définies dans ses explications, nous la percevons comme une cabale montée contre lui par ceux qui trouvent sa musique hostile, voire révolutionnaire. Comme nous l'avons déjà vu, l'échec de Stanley relève des plans ourdis par des individus qu'il ne cite pas nommément, mais qui, peut-être l'ont identifié comme un fauteur de trouble. De cette expérience malheureuse, nous pouvons retenir que le silence peut être à la fois utile et destructeur pour un artiste. Il est utile dans la mesure où il lui permet de s'exprimer sans recourir aux mots, de mettre en musique ses idées et sentiments, cependant il peut se révéler destructeur quand il signifie musellement ou censure. La forme du silence dont la musique a besoin est celle-ci qui lui permet d'avoir la complicité du public et d'échanger avec lui à travers un silence unilatéral ou alterné.

II.1.1. Dans l'expérience du silence protologique

Dans un tout autre ordre, rappelons que pour ce qui est d'une autre lecture des rapports existant entre le musical et le silence, il importe de remonter à l'origine des sons et des bruits de la vie et de la nature. Dans ce silence protologique, dans cette phase qui précède l'avènement de tout élément sonore perceptible, il existerait des réalités sonores inaudibles. Les sons et les bruits que nos organes auditifs nous transmettent ne constituent qu'une infime partie de cette réalité sonore souterraine. Ce silence d'avant tout son mélodieux règne sur l'ensemble des espaces infinis et dépasse de très loin le bruit que produit l'être humain. À le dire explicitement, nous n'avons puisé qu'une quantité lilliputienne dans cet « océan du silence¹³⁰ ». À ce sujet, en termes physiques, dans *Old Times*, Pinter perçoit le bruit comme une réalité omniprésente ; il ne s'efface jamais totalement (« You can hear the sea sometimes if you listen very carefully¹³¹ »). Il y aura toujours du bruit quelque part, même si l'oreille ne peut plus entendre aucun son. La nature est peuplée de bruits, allant de ceux qui sont inaudibles, à peine audibles jusqu'à ceux qui deviennent audibles et inaudibles, en passant par les sons infra-audibles. Encore une fois, sur la spatialisation du silence, même si la ville est souvent naïvement assimilée à un endroit de clameur par excellence, et la campagne à un cadre de calme plat, nous

¹³⁰ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 161.

¹³¹ *Old Times*, Plays 3, p. 257.

devons nous garder de penser que tout est silence loin du bruit des cités. Si l'on se place au milieu de ce qu'on appelle le silence de la nature, il suffira d'un infime temps de concentration pour percevoir, entre autres, le bruissement du feuillage, les cris ou les chants des animaux ou des échos en provenance de l'espace humain environnant. L'univers est fait de sons et de bruits audibles et inaudibles ; au moment où nous n'entendons plus de réalités sonores, d'autres endroits, d'autres milieux les abritent et vibrent de leur présence. Avancer que le bruit est spatialement réel équivaut à une démonstration consistant à dire que le silence n'est jamais total. Le calme n'a qu'un caractère présentiel partiel. Le bruit est une réalité faite d'ondes sonores dont le mouvement constant fait que lorsqu'un endroit s'en voit privé, d'autres en sont peuplés. À l'inverse du bruit musical qui est fait de sons savamment travaillés, le bruit est généralement une réalité composée de productions sonores centrifuges ; de différentes causes mais de même convergence. Tous les bruits produits séjournent dans un même lieu et ils seront les bruits ultérieurs. Un bruit qui se produit dans un endroit donné peut se reproduire ailleurs tout en gardant les mêmes caractéristiques. Le bruit que l'on semble entendre pour la première fois se serait déjà produit avant, dans un autre milieu. Conscient du fait que le bruit ne se dissipe jamais totalement, déclarer que le silence ne peut jamais être définitif semble raisonnable. Pendant que le bruit produit par l'homme montre ses limites dans le temps et dans l'espace, le bruit du monde intelligible se révélerait éternel, donc au-delà de l'emprise des facteurs d'anéantissement. Le matériau sonore d'origine humaine se doit d'être renouvelé sempiternellement, sinon il serait menacé d'extinction. La production humaine du son n'est qu'un effort pour éviter ce destin tragique, ce silence eschatologique qui guette l'homme à chaque pas. Produire du bruit relève alors d'un certain combat existentiel : le silence effraie l'être, la solitude et la passivité l'écrasent, ainsi il s'entoure d'éléments sonores pour prouver son existence face au néant envahissant, à ce qui le menace d'extinction. La visée téléologique de ses activités et agitations génératrices de bruits et d'autres vibrations acoustiques est de préserver sa place dans l'univers. Le bruit, et ce langage creux, qui en est une modalité, signalent la présence d'âmes humaines en guerre contre un silence aliénant. L'être humain ne peut se passer du bruit dans sa lutte incessante contre ce silence pesant et étouffant, en un mot contre le vide menaçant. De ce point de vue, en portant ainsi un regard sur *The Birthday Party*, nous pouvons dire que tous

les efforts de Meg pour offrir un petit tambour à Stanley comme cadeau d'anniversaire, malgré les protestations de ce dernier, ne seraient qu'un aphorisme pour profiter de la présence de Goldberg et de McCann. Peut-être est-elle à la recherche d'une ambiance festive qui lui permette de rompre avec la monotonie domestique quotidienne, d'où son obstination à organiser cette soirée pendant laquelle, à défaut d'entendre les notes de piano, elle va se contenter de quelques notes de percussion : « Meg: I wanted to have a party. But you must have people for a party¹³². » Ce qui veut dire qu'elle avait assez du silence, de cette vie sans aucune alternative aux banalités verbales. Elle avait toujours cherché à trouver quelques éléments sonores pour se libérer du train-train familial. Le vacarme dans ces conditions n'est rien d'autre qu'un silence qui s'est muté. Pour Jankélévitch, quand l'homme transforme le silence en bruit soit par le rire ou par de vives voix, c'est pour se divertir, c'est-à-dire pour « conjurer l'angoisse de la solitude et du silence méontique... pour se persuader lui-même qu'il n'a pas peur, et croit mettre en fuite, grâce à cet écran protecteur, les fantômes de mort¹³³ ». Tout bruit né des bavardages ou d'autres comportements tumultueux ne résulterait que des tentatives visant à combler le vide existentiel qui se crée dans le silence, dans l'inactivité et dans la solitude. C'est une sorte de musique de l'existence ; elle est liée à l'activité de l'homme qui ne cesse de le préserver. Les nombreux mouvements tapageurs que fait l'homme sont dictés par une crainte du silence qui lui rappellerait le vide, le néant. L'être humain ne pourrait s'empêcher de signer sa présence par le bruit ; la dynamique de son existence est constamment rythmée par des mouvements, des agitations ou autres rumeurs courantes de la vie quotidienne : « Cette pédale continue [le bruit], cette basse fondamentale et obstinée sur laquelle brochent des moments de silence, est bien plus imperceptible que le bruit de la mer : elle dure autant que notre vie, elle accompagne toutes nos expériences, elle remplit nos oreilles de la naissance à la mort¹³⁴. » L'on vit dans une ambiance quotidienne de bruits de toutes sortes. Sur ce point d'ailleurs, aujourd'hui plus que jamais, les individus vivent toujours avec le bruit : il suffit de considérer le nombre accroissant de casques à musique pour s'en rendre compte, sans oublier le nombre accroissant de cas de surdité liés à l'exposition

¹³² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 27.

¹³³ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹³⁴ *Id.*

aux bruits continus ou excessifs. En marge du bruit que nous faisons, nous nous mouvons dans un espace habité par des objets sonores divers et variés. Cette cohabitation bruyante est à noter dans le temps et dans l'espace. Dans *Silence*, Pinter fait voir l'impossibilité de l'absence totale du silence. Comme l'explique Ellen, même dans ces instants où un calme plat s'installe, notre organisme vient nous rappeler que ce sont des bruits tels que les battements du cœur qui assurent son fonctionnement: « Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear[...]»¹³⁵. » Le temps-zéro sonore ou l'espace-zéro sonore n'interviendront que quand tout s'arrêtera sur terre, car même enfermé dans une pièce anéchoïque, l'homme entendra toujours du bruit, ne serait-ce que celui qui rythme sa réalité cardiaque (battements du cœur, respiration, etc.).

Bien entendu, contrairement à la mort qui marque la fin de toute vie, l'expérience sur terre assure à la fois le devenir et le mouvement, et fait advenir des événements et des occurrences bavards. Et comme l'existence est fragile, cette activité doit être répétée sans relâche pour que les bruits et les sons puissent advenir continuellement. Ce sont les bruits d'existence qui nous arrachent à nous-mêmes et qui nous font oublier un instant le poids existentiel. Dans cette angoisse liée à l'existence et qui devient plus rongeuse dans le silence de la solitude, l'homme trouverait une quiétude éphémère dans le bruit. Il se réfugie dans le bruit pour oublier quelques soucis de la vie, surtout quand son existence devient un nœud crispé et oppressant. Pour rompre cette monotonie et contrecarrer ce côté absurde de l'existence, l'homme se tourne vers le bruit. Il y verrait des solutions pour se libérer de l'ennui et des frayeurs. C'est en ce sens qu'il est intéressant d'observer certains personnages de Pinter, en particulier Meg dans *The Birthday Party*. À partir de son expérience, nous pouvons avoir une certaine compréhension de ce besoin existentiel de production sonore. Le désir pressant de Meg d'une animation sonore pour sortir de sa solitude et du silence tant redouté peut se comprendre à travers son initiative de mettre une tenue exclusive, une robe de soirée (« party dress¹³⁶ »), mais aussi par l'attention dont elle fait preuve et le plaisir qu'elle éprouve pendant que Stanley frappe le tambour : « She watches him, uncertainly. He hangs the drum around his neck, taps it gently with the sticks, then marches round the table, beating it regularly.

¹³⁵ *Silence*, Plays 3, p.201.

¹³⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 27.

Meg, pleased, watches him¹³⁷. » Dans certaines circonstances, l'homme ne désire entendre que le langage musical qui le réconforte. Ainsi, après la panique et l'angoisse provoquées par le « coma » de Stott, Law n'a pas trouvé mieux que de s'isoler pour jouer de la flûte afin de se redonner le moral : « In the background Law, in a corner, playing the flute¹³⁸. » Ce n'est que par ce moyen que Law peut retrouver ce qu'il a perdu quelques instants auparavant. Un plus loin, Jane éprouve la même envie de fuir la mauvaise ambiance que Law et Stott instaurent dans la maison : « Jane stirring milk, sugar and coffee in the cups. The broken milk bottles, in a sudden thrust, smashing together¹³⁹. » Le besoin d'apaisement pendant qu'elle prend le petit déjeuner décide Jane à se tourner vers la musique de Debussy : « Recording turning on a turntable. Sudden music. Debussy's 'Girl with The Flaxen Hair' ¹⁴⁰. » C'est exactement ce que fait Dalida, lorsqu'elle précise : « Quand ça n'va pas je tourne le disque¹⁴¹. »

II.1.2. La coexistence du silence complice et des bruits parasites

À partir du moment où une certaine distinction doit se faire entre les bruits, les sons de ce monde et ceux qui sont au-delà ou en-deçà de nous, il importe, à nouveau, de préciser ce qui fait la différence entre la production sonore musicale et les autres réalités sonores. Le bruit qui accompagne les activités, les agissements humains est inévitable pendant le laps de temps que l'homme restera dans cet éon marqué par la dialectique des forces, c'est-à-dire dans ce contexte de lutte pour la survie. Le chant ou la musique du monde semblent composés par les bruits et les sons de la nature (ce qui est inanimé ou animé) et de l'homme. Néanmoins, il faut noter que ce besoin de bruit pour le divertissement peut déboucher sur une nuisance sonore que l'homme ne saurait tolérer. Autrement dit, renouer avec le silence s'explique par le désir d'échapper à ce tapage qui redevient envahissant et plus insupportable que le fardeau de l'existence. Le bruit restera aussi longtemps

¹³⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 159.

¹³⁹ *The Basement*, Plays 3, p. 163.

¹⁴⁰ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 163.

¹⁴¹ Dalida, *Laissez-moi danser* (1978).

supportable et agréable que lorsqu'il est entouré d'une immense étendue de silence. Il ne devient insupportable que lorsqu'il envahit et noie le silence, lorsqu'il le masque réellement. Les êtres resteront toujours complaisants avec ce bruit tant qu'il restera inscrit dans le silence et aussi longtemps qu'il lui sera insulaire. Dès le début du scénario de *Victory*, cette question d'insularité se pose. Puisque les bruits environnants n'ont pas dépassé le seuil auditif de tolérance, des oiseaux restent posés tranquillement sur les branches. Dès que deux hommes commencent à faire un grand bruit dans leur déplacement, les oiseaux poussent des cris perçants : « An island. Moonlight. Silence. Figures of men seen from distance at the door of a low, thatched house. The door is kicked open. The sound reverberates in the night. Explosion of shrieking birds¹⁴². » Avec cette rupture du calme et de la quiétude, on peut imaginer que les oiseaux sont contraints de quitter leur gîte pour d'autres destinations. Au plan social, l'agacement ne survient que quand on assiste à l'inverse, c'est-à-dire quand le silence devient insulaire. Aston ne commence à s'agacer qu'à partir du moment où le bruit de Davies vient le déranger dans son sommeil : « You were making groans. You were jabbering / You woke me up. I thought you might have been dreaming¹⁴³. » On peut noter ce phénomène dans le scénario de Pinter, *The Proust Screenplay*, au moment où le silence de Charlus et la musique qui se joue sont submergés par les bruits autour de l'homme. Il y a lieu de dire que quand bien même la musique serait faite de sons, ce qui sous-tend ses mélodies et rythmes est loin de ressembler à toute autre forme de sonorités ou de bruitage. Avant que nous n'entrions réellement en contact avec la réalité musicale, les sons qui la composent existaient déjà, seulement ils n'étaient pas audibles. Ces sons ne viennent donc pas *ex nihilo*. La musique est un art de sons et de bruits mélodieux et de rythmes travaillés ; elle est construite à partir de ce que son concepteur a su sélectionner. Le système musical se construit et s'élabore grâce à une sélection faite dans un volume massif de sons ou de bruits potentiels à l'état brut. Ceci traduirait le statut particulier du fait musical : si, par exemple, la musique est constituée de sons, tout son n'est pas musical. C'est dans le silence que s'origine la musique, c'est dans le silence que se joue la musique et c'est dans le silence que la musique s'écoute. Tout mélomane apprécie le silence qui constitue pour lui une réalité incontournable pour apprécier des notes musicales.

¹⁴² *Victory*, Screenplays 2, p. 313.

¹⁴³ *The Caretaker*, Plays 2, p.20-21.

L'artiste s'inspire des sons de la nature, mais pendant qu'il les retravaille, il a plus que jamais besoin du silence. Tout autre bruit qui puisse compromettre ces sons bien choisis est banni de l'espace musical. Le silence cesse d'être un imperceptible sonore dès lors qu'il se met à vibrer et qu'il met l'écoute en tension et en émoi. Étant donné son statut d'élément sonore traité, la musique ne peut s'écouter profondément que quand tous les autres bruits de la vie et de la nature se sont arrêtés momentanément. À l'instar de la vie qui a un début et une fin, la musique connaît, elle aussi, un avant et un après : elle est précédée par un silence-avant et suivi par un silence-après. Bien plus, il faut ajouter qu'il y a même un silence qui se crée pendant le déploiement de l'élément musical. Faire de la musique, c'est habiter un instant le silence : occuper une parcelle qu'il semblerait nous confier provisoirement. Dans ce qu'on a vu précédemment, si Charlus ne supporte pas le bruit quand il écoute de la musique, c'est du fait de l'empiétement du bruit sur le musical ; cependant dans un autre scénario de Pinter, *The Servant*, c'est l'empiétement du bruit sur le silence qui est à l'origine de l'agacement et de la réaction de Tony. Comme l'écoulement du robinet ne lui permet plus de se concentrer sur ce que dit Vera, Tony n'hésite pas à mettre fin à ce bruit dérangeant, au point que le silence se fait : « Tap dripping. Tony turns the tap off, turns. Silence¹⁴⁴. » Par ailleurs, en considérant la musique de l'un des compositeurs qui attirent son attention, Jankélévitch constate : « Le double silence baigne la musique de Claude Debussy, qui flotte ainsi toute entière dans l'océan pacifique du silence, silentio, ad silentium, per silentium ! Du silence au silence, à travers le silence : telle pourrait être la devise d'une musique que le silence pénètre de toutes parts¹⁴⁵. » La musique doit beaucoup au silence qui, non seulement l'engendre, mais aussi l'héberge une fois que s'arrêtent les notes et les cordes vocales : « La musique née du silence retourne au silence¹⁴⁶. » L'immense étendue de la nature est un grand défi pour la musique. La musique ne peut être possible que grâce à des sons humains et organologiques qui trouvent leur origine dans les sons naturels préexistants. Le bruit produit par les instruments ou par les voix ne représente qu'une infime quantité sonore au milieu de ces espaces infinis. Incapable de la couvrir, la musique devient plus silencieuse que toute autre réalité au fur et à mesure que ce qui est produit ou émis s'éloigne de son point ontogénique ou du

¹⁴⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 48.

¹⁴⁵ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 164.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

public. Le silence cosmologique semble intervenir seulement à partir du moment où la voix de la nature prend le dessus sur la raison qui n'opère plus pour maintenir la ligne de partage entre ce qui vient du for intérieur de l'être et de ses sensations, c'est-à-dire de ce qui vient de l'extérieur. Toutes les réalités (celles de l'intérieur et de l'extérieur) sont amalgamées. Ainsi, Jankélévitch notera à propos de Borodine que « dans les steppes de l'Asie centrale, dans l'interminable ennui de la plaine la caravane chemine, escortée par des soldats russes : le chant harmonieux se rapproche, s'éloigne, se perd enfin, résorbé par l'immensité ; la monotone, l'obsédante horizontale de la pédale de dominante s'éteint dans l'uniformité grise ; il n'y a plus que sable et silence¹⁴⁷. » Avec le temps et l'immensité spatiale, les voix de la musique se dissipent et se fondent dans la nature. L'espace agit donc sur la musique : il l'efface en submergeant le bruit qu'elle a produit au préalable. De même, le chœur des matelots « Hisse éo¹⁴⁸ » à la troisième scène de *Pelléas* et de *Mélisande* qui se faisait entendre distinctement va tomber dans une sorte de fredonnements au fur et à mesure que la nuit s'avance et que leur vaisseau s'éloigne progressivement dans l'espace maritime. Ce qui rapprocherait les strophes des *Djinns* de Victor Hugo aux derniers sanglots de la mandoline chez Moussorgski dans la grande solitude sibérienne n'est rien d'autre que la submersion des bruits par des éléments spatiaux (« les sables gris du désert¹⁴⁹ »). Nonobstant la résistance offerte par la musique, les forces qui lui sont hostiles et qui œuvrent pour sa cessation se montrent toujours irrésistibles. Les talents de Liszt se sont montrés fragiles et vulnérables face aux agressions incessantes du temps. Le temps est un facteur d'érosion et de destruction. Il est un réel test pour les artistes, car il ralentit leurs élans et génie de production et freine leur allant. « C'est ainsi que l'œuvre de Liszt, toute bruissante d'héroïsme, d'épopée et d'éclats triomphaux, se voit aux approches de la vieillesse envahie peu à peu par le silence : le silence maternel y entre par tous les pores ; de longues pauses viennent interrompre le récitatif, de grands vides, des mesures blanches espacent et raréfient les notes¹⁵⁰. » Ce silence maternel, où le silence originel et le silence de la

¹⁴⁷V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 165.

¹⁴⁸Marik Froidefond, « Entre deux bouchées de silence : esquisse d'une poétique à bouche fermée chez quelques compositeurs et poètes du XXe siècle », in *Écriture et silence au XXe siècle*, éd. Yves-Michel Ergal et Michèle Finck, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 245.

¹⁴⁹V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 166.

¹⁵⁰*Id.*

fin fusionnent dans la tête, nous rappelle notre fragilité et notre finitude. Et, en plus de son invasion, il fait taire les voix de la révolte et dompte même les plus irréductibles. Lorsqu'il s'installe, il s'empare des talents oratoires (verbaux), en affecte les capacités productrices, c'est dire que « les sables du néant envahissent la mélodie et en tarissent la verve¹⁵¹ ». Le bruit « musical » ne représente qu'une faible quantité ; il est d'ailleurs encerclé par d'innombrables et de puissantes vagues de silence qui le guettent et qui sont prêtes à l'engloutir. Sans doute est-ce en ce sens que nous pensons opportun de mentionner la sonate de Vinteuil de Proust à laquelle Pinter fait référence dans *The Proust Screenplay* (« Music of Vinteuil¹⁵² »). En réalité, ce qui se passe, c'est qu'au moment où arrive une nouvelle note de piano ou de violon, la note qui la précède ne continuerait à résonner que parce que nous en avons encore le souvenir. Dans cette succession de notes, c'est notre conscience qui prolongerait des sons qui sont déjà repassés dans le silence, avec l'avènement des dernières notes jouées, tel que l'explique Nicolas Grimaldi : « Comme l'attente est donc constitutive de toute perception sans qu'aucune perception ne puisse être constitutive de l'attente, il nous faut reconnaître à l'attente un caractère transcendantal. C'est pourquoi les notes d'une mélodie ne se succèdent pas plus sans un sujet qui se les rappelle et les perçoit, qu'une note ne dure et n'attend la suivante sans que ce soit nous-mêmes qui nous sentions alors durer, et n'attendions comme une délivrance l'avènement d'un nouveau motif qui fasse relâcher à cette note tenue son exaspérante tension¹⁵³. » Avec l'écoulement irréversible du temps, et vu l'impossibilité d'avoir une emprise sur l'immensité des espaces, les plus belles mélodies finiront par se dissiper dans le silence d'où elles proviennent. Cette construction mélodieuse qu'est la musique, comme tout autre bruit humain connaîtra une durée bien limitée. Encore soulignons ici que ce silence n'a rien à avoir avec le silence qui précède leur création ; c'est un silence qui signe l'arrêt définitif de tout élément sonore comme de toute vie, ainsi qu'il apparaît dans la dernière strophe « Les Djinns » de Hugo : « On doute / La nuit / J'écoute / Tout fuit / Tout passe / L'espace / Efface / Le bruit¹⁵⁴. » Une autre dimension importante à intégrer dans le

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 125.

¹⁵³ Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, Paris, PUF, 1993, p. 52.

¹⁵⁴ Victor Hugo, « Les Djinns », cité d'après « Préliminaires à l'Esthétique » dans V. Jankélévitch, *La Musique et L'Ineffable*, p. 165-166.

rapport de la musique au silence est la notion d'insularité soulevée par Jankélévitch. Par exemple, quand la musique surgit du silence, le bruit qu'elle occasionne ne constitue qu'une île dans le vaste océan du silence. La musique, ce bruit traité n'est donc qu'une interruption ou une suspension provisoire d'une portion silence. En revanche, bien qu'elle soit du bruit fini, la musique commence à devenir un fardeau sonore dès qu'elle semble envahir tous les espaces du silence. Une tolérance n'est accordée à ce genre de bruit que quand il est entouré d'un vaste domaine silencieux. Dans ce domaine, il arrive que le silence interrompe le bruit ; ce silence n'est ni de près ni de loin identique au silence existentiel qui effraie et qui réveille des questionnements qui secouent l'homme, mais plutôt « un havre de recueillement et de quiétude¹⁵⁵ ». Alors que la musique de Debussy sourd du silence et est une interruption provisoire du silence, celle de Fauré est un silence, c'est-à-dire un silence qui interrompt le bruit. Comme le rappelle « la Mélisande du *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, que Debussy mit en musique, se présente comme un être silencieux que certains comprennent, d'autres pas¹⁵⁶ ». Cette musique en sourdine, ce silence ne fait pas plonger dans le néant ou dans le déchirement existentiel. Elle est « une île sonore sur la mer de silence, l'île des chants et des rires et cymbales éclatantes¹⁵⁷ ».

Nous ne pouvons imaginer la musique en dehors de tout lien avec le silence : elle lui doit son existence. Cette existence tient au silence qui lui fournit l'énergie vitale qui se dégage dans les pauses calculées, dénombrées, espacées, mesurées dans le temps constituées par les soupirs et les silences intramusicaux : « La musique ne respire que dans l'oxygène du silence. Et inversement la musique ambiante filtre, par osmose, à l'intérieur de la mesure vide pour en colorer et en qualifier le silence¹⁵⁸. » Ils seraient deux compagnons liés par les services réciproques qu'ils se rendent. Quoique la musique surgisse du silence, fende ce socle silencieux pour exister, cela n'empêche pas les compositeurs et autres spécialistes de cet art de créer par eux-mêmes des espaces de silence dans ce silence chargé en sons, en mélodies et en rythmes. Ce sont ces silences qui font que la musique puisse

¹⁵⁵V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹⁵⁶Françoise Fonteneau, *L'éthique du silence : Wittgenstein et Lacan*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 104.

¹⁵⁷V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹⁵⁸*Id.*

se jouer et s'écouter. Ce vaste espace de silence d'où est originaire le bruit musical constitue un ensemble que l'on peut qualifier de macro-silence. L'espace occupé par ce bruit est fragile et marginal et peut à tout moment subir une érosion : « C'est le bruit qui est une île dans l'océan, une oasis ou un jardin clos dans le désert¹⁵⁹. » Dans son entendement du silence, John Cage écrit dans un ouvrage éponyme qu'il est constitué par tous les bruits désordonnés, non traités. Dans *Silence*, nous pouvons comprendre que tous les sons que nous ne déterminons pas composent le bruissement continu qui provient de la rumeur de la nature, du bruit perpétré par l'homme ou inhérent à ses activités. Et ceci résume l'essentiel de la réalité silencieuse dont l'existence y est explicite : « Le silence n'existe pas. Il se passe toujours quelque chose qui produit un son¹⁶⁰. »

II.1.3. La fragmentation de l'élément musical

Au cours de l'exécution musicale, des pauses, des plages de silence sont créées pour permettre l'harmonie et la fluidité sonores. La partition musicale est comme une sorte de texte qui a ses propres mécanismes de fonctionnement et qui exige des instants d'arrêt, puisqu'étant humainement mené. Ils permettent ainsi aux artistes de respirer, d'aérer ce qu'ils jouent et de se faire suivre par les auditeurs. Il n'est pas possible auditivement de suivre de manière continue une production sonore. Cela devient à la longue insupportable et agaçant ; l'on bascule dans la nuisance sonore. Ces micro-silences sont donc plus que nécessaires pour l'avènement des mélodies, mais aussi pour une écoute non ennuyeuse. Lorsque ce que l'on entend est exécuté d'une manière irréfléchie, c'est-à-dire sans silences calculés, cela se transforme en bruits insupportables. Pinter montre bien ce phénomène à travers le dérapage « sonore » de Stanley qui heurte la patience de Meg : « Halfway round the beat becomes erratic, uncontrolled. Meg expresses dismay¹⁶¹. » Voilà bien ce dont il s'agit à travers cet exemple : ce que Stanley fait entendre n'est pas de la musique, mais plutôt du bruit. Ce qui était censé se produire musicalement, c'est-à-dire

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶⁰ John Cage, *Silence*, dans *Discours et écrits*, trad. M. Fong, Paris, Denoël, 1970, p. 145.

¹⁶¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 30.

mélodieusement, se transforme en tapage. En même temps, ce que nous pouvons apprendre de l'attitude de Meg est que si la musique est réussie, cela se voit à travers la réaction positive du public, par contre quand elle mal jouée, le silence des spectateurs en dit souvent long. Pire encore : les visages traduisent tout ce que les mots, les cris ou autres gestes n'arrivent pas à exprimer. De plus, ce qui est très frappant en musique, c'est de réussir à créer à partir du silence un bruit mélodieux et de pouvoir y aussi aménager de petits espaces de silence qui sont très significatifs. Ils sont tous sauf un néant, encore moins un moment d'angoisse. À ce sujet, tel que cela se note dans *Old Times*, Pinter réserve une bonne part à l'organisation des silences dans la chanson *Lovely to look at, delightful to know*¹⁶² (« les yeux et le cœur ravis en face de toi »). Ainsi, aussitôt que l'envie de chanter advient, toute discussion s'estompe. En sorte que Deeley et Anna chantent à tour de rôle pendant de longues bonnes minutes :

Deeley (singing) : Blue moon, I see you standing alone...

Anna (singing): The way you comb your hair¹⁶³...

Par cette chanson, on découvre le tempo (qui est ici entre le lent et le rapide), les silences pour l'écoute, les silences du chanteur, les légères pauses (« Slight pause¹⁶⁴ ») et pauses musicales (« Pause¹⁶⁵ »), et enfin le silence final (« Silence¹⁶⁶ ») qui marque la fin de la partie musicale. On voit donc bien par là que la musique, et c'est bien ainsi que l'entend Pinter, est partout entourée de silence : elle sourd du silence, elle s'accompagne de silences, elle crée des silences et elle retourne au silence. Cela confirme ce qu'en dit Jean Starobinski : « L'art est trop lié à la finitude pour ne pas s'achever où commence l'éternité¹⁶⁷. »

Ce qui différencie clairement le son musical des autres bruits émanerait de ces silences savamment conçus et scrupuleusement respectés. Tout manque de respect de la durée, du temps et de la mesure des silences crée des productions sonores presque inécoutables, sortes de cacophonie désagréables à l'oreille. Les

¹⁶² *Old Times*, Plays 3, p. 264.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 265-267.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 265.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 266-267.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁷ Jean Starobinski, *Les Approches du sens*, Genève, La Dogana, 2013, p. 70.

silences en musique montrent aussi que le silence en tant tel est loin d'être un néant. Si un néant ne peut pas être différencié d'un autre néant, une musique se distingue d'une autre non pas seulement par ses propriétés ontologiques mais aussi par les silences qui la marquent. Le silence, s'il est tant recherché en musique, c'est dû au fait qu'il est l'expression d'une réalité authentique. Il est aux antipodes de ce qui arrive quand l'homme recourt à la parole bavarde, frivole pour remplir un silence qui l'opprime et qui l'éprouve très rudement. Ces instants de silence sont perçus par Jankélévitch comme des moments de quiétude et de concentration : « Les plages de silence sont au milieu du bruitage universel un asile de repos et de rêverie¹⁶⁸. » Étant donné que la musique est produite à partir du silence, il fait donc parler ce dernier qui, à son tour, le rend davantage compréhensible un moment pour ceux qui la composent, pour ceux qui la jouent et pour ceux qui l'écoutent. Le silence précède la création musicale, il l'accompagne, la suit et la recueille quand tout se taira. La musique ne peut advenir que quand tous les autres bruits auront cessé. Elle chasse toutes autres réalités sonores « sauvages », elle s'installe et se fait savourer dans le silence. La musique occupe majoritairement l'espace; elle ne peut coexister avec aucun autre bruit qui ne viendrait que pour la gêner. Même si dans l'espace beaucoup de bruits non identiques coexistent, cela ne peut être effectif si on les ramène sur le plan musical, les seuls bruits qui vont ensemble sont ceux qui ont été soigneusement élaborés et mis en parfaite harmonie. La musique fait taire tout le bavardage autour pour faire entendre sa propre voix. Le discours musical procède par élimination; il élague les bruits tapageurs : « La musique est le silence des paroles¹⁶⁹. » Pour qu'un bruit puisse se voir octroyer le qualificatif de musical, il faut qu'il soit une œuvre motivée et intentionnée. De même pour qu'un silence puisse être qualifié de « silence musical », il faut qu'il laisse des sons, des notes ou des voix surgir de manière régulière et organisée.

Dans *The Dwarfs*, notre attention porte sur la notion de fragmentation, de discontinuité ou de vides en musique. Une perte d'unité, d'harmonie sonore et l'avènement de silences imprévus peuvent rendre toute écoute musicale difficile, voire impossible. Même si elle a besoin de s'entourer de silences, la musique

¹⁶⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 168.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.172.

disqualifie tout silence ou tout manque de cohérence qui viendrait menacer son existence. Ces silences non souhaités, c'est-à-dire ces instants de dislocation ou de désintégration, constituent ainsi un frein à la mise en route de la réalité musicale : « Len is playing a recorder. The sound is fragmentary. He pulls the recorder in half, looks down, blows, taps¹⁷⁰. » Il n'en est que plus important de s'arrêter sur la vision de Pinter de la musique. D'après ces quelques éléments qui précèdent, il est clair que dans son entendement, le devenir de l'élément musical reste plus que jamais lié au silence. Précisons que ces coupures sur lesquelles il attire notre attention dans la pièce ci-dessus, à ses yeux, produisent les mêmes effets que les diaphonies, ces bruits parasites, en ce sens que chacune de ces présences obligent à un arrêt momentané. Cependant, seul un effort d'harmonie peut parvenir à mettre ensemble des bruits bien travaillés. Et s'il n'y a aucune harmonie, aucune synchronisation des éléments sonores, cela peut devenir gênant pour l'organe auditif : « La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant ; l'onde mélodieuse ne partage jamais avec d'autres une place qu'elle veut remplir à elle seule. La musique est une espèce de silence, et il faut du silence pour écouter la musique. Il faut du silence pour écouter le mélodieux silence ; ce bruit mélodieux, ce bruit mesuré, enchanté qu'on appelle musique, il faut l'environner de silence pour écouter la musique ; la musique impose silence au ronron des paroles, c'est-à-dire au bruit le plus facile et le plus volubile de tous, qui est le bruit des bavardages ; le bruyant se tient coi pour mieux percevoir l'incantation¹⁷¹. » Dès lors que l'on accepte que la musique fait partie de ce qui fonde l'humanité de l'homme, essayons de comprendre comment elle supplée au langage verbal qui est confronté à ses limites expressives. Elle appartient à la grande classe du langage social. Quand les mots ne sont plus les bienvenus, le sujet peut donc avoir recours à l'expression musicale. Une approche musicale du silence se veut claire sur le rôle que la musique joue pendant que les mots ne se font plus entendre et sur la place du verbal dans le silence du langage musical. Jankélévitch pense que les hommes peuvent tourner le dos à la parole en se tournant vers la musique, et plus particulièrement vers le chant : « Chanter dispense

¹⁷⁰ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 79.

¹⁷¹ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 172.

de dire. Chanter est une façon de se taire¹⁷² ! » Investir le domaine musical, c'est donc refuser le langage verbal ; grâce aux moyens musicaux (instruments, voix), l'artiste peut s'exprimer, faire comprendre et se faire comprendre des autres. La voix musicale ne peut se faire entendre que lorsque tout le tapage verbal aura cessé ; elle se fraie ainsi une voie et s'adresse à son public sans ambages. Dire donc que chanter nous évite de nous servir de la parole, c'est une manière d'admettre le rôle du langage musical et de corroborer la position qui refuse au langage verbal le pouvoir exclusif d'expression. Quand l'outil linguistique montre ses défaillances et ses insuffisances, d'autres recours sont possibles. Le langage musical est à intégrer dans cette longue liste des modes de communication accessibles à l'être humain pour se fixer et se situer dans l'univers. Chez Pinter, même si elle doit être laissée à l'initiative du metteur en scène, il est clair que la musique est une composante essentielle de son art. Elle doit faire entendre ses voix de temps en temps pour apporter un complément à ce qui n'est dit que partiellement avec les mots, ainsi qu'il se note dans *Party Time* : « Spasmodic party music throughout the play¹⁷³ ». Sur quoi le spectateur doit focaliser son attention, dans cette pièce, c'est sur l'alternance de la musique et des interactions verbales. De jeunes gens se retrouvent dans l'esprit de communier ensemble, c'est-à-dire de partager le bonheur et la joie que procure la musique ; de temps à autre des discussions s'instaurent. Et comme il entend que la fête soit belle, Terry refuse de céder à toute forme verbale qui cherche à gâcher l'événement, d'où sa virulence verbale contre Dusty : « You come to a lovely party like this; all you have to do is shut up and enjoy the hospitality and mind your fucking business¹⁷⁴. » Pendant ce temps, par exemple, au lieu de laisser la musique retentir, Pinter nous fait vivre ce qui se dit entre les différents acteurs. Pour l'essentiel, la musique, ce langage qui exprime des sentiments surclasse les mots qui ne semblent pouvoir intervenir que pour l'expression de certaines pensées. Si l'on pense avec les mots, il faut admettre que le langage des réalités du cœur n'est pas sous-tendu par les mots. On ne pense pas les sentiments : l'amour, qui est une des manifestations de ces sentiments, ne pourrait peut être compris que grâce à un langage qui lui est propre et la musique ou la poésie sont plus aptes à assurer

¹⁷² *Ibid.*, p. 173.

¹⁷³ *Party Time*, Plays 4, p. 281.

¹⁷⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 288.

l'expression. Disons-le autrement, les réalités profondes du cœur ou sa rhétorique ne sont pas régies par la pensée ; elles obéissent plutôt à la règle des passions. Ce qui est dictée par d'autres forces que la raison, tel que l'indique Michel Leiris : « Lorsqu'on chante, on vise à émouvoir (communiquer en profondeur) et ce n'est plus à la raison que revient la part du lion¹⁷⁵ », c'est-à-dire à cette faculté de discernement, échapperait à toute saisie verbale. Et l'échec de la parole dite semble ouvrir la voie à la parole chantée ; en échouant à exprimer ce qu'il ressent ou ce qu'il subit, le sujet se résout au chant. L'emprise ou le règne de l'émotion, de la menace, etc. sur celui qui est en train de parler ne sont pas de propriétés relationnelles. Aucun locuteur ne peut avec les mots inscrire dans la chair de son vis-à-vis ses expériences privées. Ce qui empêche le flux normal du discours écrit ou oral. Cette écriture dénote la disjonction entre ce qu'un personnage vit intérieurement et ce que les mots peuvent en dire. Comment la plume peut-elle rendre compte de l'amour de la souffrance due à cet amour ? Des hésitations, des tergiversations, des silences qui montrent que les grandes joies ou les profondes douleurs sont parfois muettes. Par exemple, bien que Petey vive mal l'enlèvement de Stanley, en aucun cas Pinter ne l'écrit ou ne le dit dans *The Birthday Party*. C'est une écriture qui n'écrit rien, qui est mutique, car elle ne rend compte de rien. Dans la liste des réalités qui échappent à toute mise en mots chez Pinter, il faut ajouter les vocables synonymiques du silence comme l'inénarrable, l'indescriptible, l'innommable, l'incommensurable, l'ineffable, l'irreprésentable, etc. L'immensité, la complexité et la profondeur de certaines comme celles que nous venons d'identifier font que les mots du langage pris dans leur ensemble n'arrivent jamais à en parler entièrement ou à en dire quoi que ce soit. Cependant, on se retrouve dans une sorte d'amphibologie situationnelle où le dire semble impossible et le silence inacceptable. Comment traduire ces réalités alors ? À ce qu'il paraît, le meilleur moyen pour traduire les émotions ne se trouve pas dans les mots du langage, mais plutôt dans la musique. Là où le matériau verbal ne fait que détruire, la musique, grâce à ses capacités suggestives comparables à celle du silence, assure efficacement ce rôle. D'après Théodore de Wyzewa, tout effort pour « traduire l'émotion par des mots précis était évidemment impossible : c'était décomposer l'émotion, donc la détruire. L'émotion, plus encore que les autres modes vitaux, ne peut être traduite directement, mais seulement suggérée. Pour suggérer les

¹⁷⁵Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 104.

émotions, mode subtil et dernier de la vie, un signal spécial a été inventé : le son musical¹⁷⁶ ».

II.1.4. Aux limites de l'élément musical

Convaincus que la parole parlée ne peut tout dire, nous pouvons nous tourner donc vers la musique. Ainsi, dans la pièce de Pinter, *The Birthday Party*, l'on peut noter que Meg a toujours voulu organiser une soirée pour sortir de la monotonie de la vie quotidienne et pour redonner le moral à Stanley dont l'état psychosomatique la préoccupe sérieusement: « He's been down in the dumps lately. » Cependant, son seul problème était de trouver des ambassadeurs tels que McCann : « I want to have a party. But you must have people for a party¹⁷⁷. » De la musique pour combattre l'inaction et pour mettre fin à l'inquiétude, au désarroi et à la détresse de Stanley, car comme le dit Jankélévitch, « la musique agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales¹⁷⁸ ». Ainsi, par rapport à la musique de chambre, dans *The Collection*, Pinter montre que le désir, le besoin de voyager dans la nature amène Bill à se tourner vers Vivaldi : « Bill comes from the kitchen with a tray of olives, cheese, crisps, and a transistor radio, playing Vivaldi, very quietly¹⁷⁹. » À côté, Stella montre son envie d'entendre de mélodieuses notes musicales par Charlie Parker : « She takes her gloves off, puts her handbag down, and is still. She goes to the record player, and puts on a record. It is 'Charlie Parker'. She listens, then exits to the bedroom. Fade up house. Night¹⁸⁰. » Quoique Pinter ne le précise pas, ce qui nous vient en tête tout de suite, c'est le be-bop, ce style de Jazz moderne des années 1940 dont Parker est l'un des illustres précurseurs. Dans le scénario de *The Servant*, à chaque fois que ses personnages sont confrontés à des expériences où la parole devient rare, voire impossible, ils contournent ce problème en se rabattant sur le chant. On remarquera par exemple que Tony et Susan sursoient

¹⁷⁶ Théodore de Wyzewa « Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886 », *La Revue wagnérienne*, vol. II, p. 184.

¹⁷⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p.27.

¹⁷⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p.7.

¹⁷⁹ *The Collection*, Plays 2, p. 132.

¹⁸⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 115.

à la parole (« He pulls her to the floor with him, kisses her. The record continues »), pendant que l'on entendra s'égrener :

Leave it alone
It's all gone
Leave it alone
It's all gone
Don't stay to me
Turn from your arms
Leave it alone
It's all gone
Give me my death
Close my mouth
Give me my breath
Close my mouth
How can I bear?
The ghost of you here
Can't love without you
Must love without you [...] ¹⁸¹

Ce qui se joue ici montre qu'entre l'éros et le thanatos, il n'y a qu'un pas. Aimer, c'est s'inscrire dans la logique d'un temps dont la durée est déjà programmée. En entendant Stanley et McCann siffloter l'air de *The Mountains of Mourne* de Percy French dans *The Birthday Party*, on ne peut que souligner le mal du pays et la nostalgie qui justifiaient ce chant dans le cercle de la diaspora irlandaise. Pour se rappeler surtout la bien aimée laissée au bercail, les expatriés irlandais reprenaient de temps à autre ces rimes plates:

Oh, Mary, this London's a wonderful sight,
With people all working by day and by night.
Sure they don't sow potatoes, nor barley, nor wheat,
But there's gangs of them digging for gold in the street.
At least when I asked them that's what I was told,
So I just took a hand at this digging for gold,
But for all that I found there I might as well be
Where the Mountains of Mourne sweep down to the sea ¹⁸².

¹⁸¹ *The Servant*, Screenplays 1, p. 20.

¹⁸² Percy French, *The Mountains of Mourne* (1896).

Au moment où l'on savoure des instants de bonheur, il y a des voix qui rappellent la fin prochaine du plaisir. La nostalgie n'est que l'avènement de cette existence qui était jusque-là tue. Reste que par cet élément musical, nous voyons à la fois les limites du langage verbal et le rôle que l'élément musical peut jouer dans de telles circonstances. En effet, « la musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire¹⁸³ ». On s'aperçoit par là que cette composition musicale dans *The Servant* n'est pas sans silence, car elle ouvre la voie à plusieurs pistes d'étude. L'information qui devrait y être rattachée dépendra largement de ce que chaque lecteur en comprend. Ce texte aurait le même destin que les œuvres musicales de John Cage telles que les décrit Jean-Yves Bosseur :

En fait, pas plus dans ses lectures que dans ses partitions, Cage ne cherche pas à guider ses auditeurs de manière unilatérale ni à leur imposer un sens. Une lecture ou un texte de Cage n'est jamais purement informatif, à la différence de la plupart des écrits de ses confrères, mais prend plutôt le caractère d'une partition qui invite à être déchiffrée et suppose autant de parcours ou d'interprétations qu'il y a d'auditeurs ou de lecteurs¹⁸⁴.

Malgré ce que la musique permet de dire, il est des réalités et des situations où elle perd tout pouvoir expressif. Lamartine pense que le langage musical est inadapté et limité pour permettre à l'individu de traduire ses sentiments et ses pensées : « Le cœur et la pensée de l'homme sont un musicien forcé de jouer une musique infinie sur un clavier qui n'a que quelques notes¹⁸⁵. »

Dans la chanson de Tracy Chapman, *For you*, par exemple, l'on comprend mieux que des sentiments forts et débordants ne peuvent être dits par les mots. La chanteuse se retrouve dans une situation compliquée ; son désir de traduire ce qu'elle éprouve, ce qui la secoue et ce qu'elle expérimente au fond d'elle bute sur l'obstacle verbal. Dans ce contexte, nous ne pouvons nous empêcher de noter que ce qui gouverne le cœur ne s'appréhende pas toujours avec les mots. Ce qui montre que quand les expériences échappent au contrôle de l'intellect, de la raison, elles deviennent également rebelles aux mots du langage. C'est dire que malgré tant d'efforts consentis, l'artiste ne pourra pas satisfaire aux demandes de ce qui doit être chanté, de ce qui doit être dit par une parole mélodieusement produite. Chanter, c'est

¹⁸³ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2002, p. 57.

¹⁸⁴ Jean-Yves Bosseur, *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008, p. 70.

¹⁸⁵ Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient: (1832 – 1833) ou notes d'un voyageur*, Volume 2 (Livre numérique Google), p. 197.

laisser s'épancher des sentiments en silence. Ce n'est pas par la chanson que le langage réussira à livrer toutes les données du cœur comme le montre Tracy Chapman dans *For you* :

No words to say
No words to convey
This feeling inside I have for you
Deep in my heart
Safe from the guards
Of intellect and reason
Leaving me at a loss
For words to express my feelings
Deep in my heart
Deep in my heart
Look at me losing control
Thinking I had a hold
But with feelings this strong
I'm no longer the master
Of my emotions¹⁸⁶.

II.2. Le silence et l'expression du corps dansant

Le regard que nous portons sur la présence et le rôle du silence dans l'art chorégraphique se justifie par le souci de répondre à la question de savoir s'il est possible de dire ou de s'exprimer sans passer par le langage des mots imprimés ou prononcés. Nous nous sentons ainsi interpellés par les différentes inquiétudes quant à la possibilité d'exprimer des réalités en dehors des mots, au pouvoir expressif des autres modes de communication tels que le langage chorégraphique. Danser est-il une façon de se taire ? Est-ce une manière de montrer que l'idiome corporel peut dire autant voire plus que l'outil verbal ? Sans nul doute, la danse est-elle une gestuelle très éloquente, un matériau expressif. Elle transmet des significations qui sont plus importantes que celles qui peuvent être obtenues avec le verbal. Le sens où Pinter l'emploie dans le scénario de *The Go-Between*, la danse devient un acte par lequel des individus, plus exactement des non-professionnels expriment leur joie et renseignent sur leur parfait état mental. Pour le dire explicitement, pendant que les

¹⁸⁶Tracy, Chapman, *For You* (1988)

gestes et les mouvements du danseur nous rassurent sur sa santé et son moral, ceux qui ne bougent pas d'un iota à l'écoute des notes musicales nous poussent à nous interroger sur leur cas, tel que le montre ce bref dialogue entre deux participants à un pique-nique :

A Girl: But Gussy doesn't dance.

A Man: Doesn't he really?

A Girl: Not a step¹⁸⁷.

En termes plus clairs, il suffit seulement que Gussy esquisse quelques pas de danse pour que ses amis et son entourage soient rassurés sur sa condition physique et morale. Ils ne se feraient aucun souci, s'il se joignait à eux dans la partie, en plein air où chaque participant est censé trouver du plaisir. Au moment où Gussy fait face à des problèmes dans le scénario précédent, au point qu'ils le retiennent dans l'immobilité, d'autres personnages de Pinter que l'on rencontre dans sa pièce *Night School* se confondent avec la nature pour manifester leur amour et leur joie de vivre par la danse. Pendant que Solto et sa bien-aimée s'enlacent par la danse, des vagues viennent, avec douceur, pour inscrire leurs corps dans sa corporéité à la fois dynamique et berceuse, créant ainsi une sorte d'osmose. Les deux amoureux et la nature forment un seul corps : « My sweetheart and me, we used to dance by the sea at night, with the waves coming in¹⁸⁸. » Dans le même esprit, *A Kind of Alaska* met en évidence le rapport d'une danseuse à l'espace et au temps. D'après Deborah, alors que l'exiguïté spatiale les obligeait à trépigner ; avec le temps, elle et ses camarades apprenaient à se libérer de la douleur. Grâce à cette élévation rendue possible par une certaine agilité, elles pouvaient continuer à danser sans se soucier du temps : « Oh yes. The most crushing spaces. The most punishing spaces [...]. But sometimes the space opened and became light, sometimes it opened and I was so light, and when you feel so light you can dance till dawn and I danced till dawn night after night, night after night ... for a time... I think ... until¹⁸⁹.... » Là-contre, ce que nous venons de voir explique qu'il est des moments où la danse est l'expression des réalités immédiates, sensibles et terrestres, en revanche, à un moment donné, le corps passe le relais à l'esprit. Ce qui signifie que là où la douleur inviterait à s'arrêter de danser; à l'inverse, le plaisir que l'on éprouve en dansant peut nous amener à continuer les

¹⁸⁷ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 40.

¹⁸⁸ *Night School*, Plays 2, p. 216.

¹⁸⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 175.

mouvements et les gestes inlassablement. D'ailleurs, Christine Angot lie cette obsession d'élévation au plaisir et au désir de se rapprocher du domaine intelligible : « Les danseurs veulent toujours voler. / Les danseurs veulent toujours voler. Toujours et encore se détacher du sol. / Tout en suspension, et en légèreté. / Soyons un peu plus léger¹⁹⁰. » Dans *Moonlight*, nous voyons de mieux en mieux comment un corps s'adresse à d'autres en captant leur attention. À ce compte, on ne se surprend pas de se retrouver face à la prestation d'une talentueuse danseuse du ventre comme la mère de Riley qui fascine encore Jake : « His mother was one of the all-time-great belly dancers¹⁹¹. » Cette danse dont parle Jake ne peut laisser personne indifférent en raison de son contenu sensuel et de sa beauté gestuelle. Et si nous nous intéressons à ce qui conduit à la danse, nous voyons qu'elle s'explique, par exemple, dans *The Homecoming* par l'irrésistibilité à entrer en contact avec le corps tant fantasmé, aussi désiré que celui de Ruth par Lenny. Le seul plaisir scopique ne suffit plus au personnage, il veut maintenant saisir l'occasion pour être dans une étroite proximité tactile pour satisfaire ses désirs sensuels : « Lenny bends to her. Madam? Ruth stands. They dance, slowly¹⁹². » Puisque danser avec Ruth lui permet d'arriver à assouvir ses pulsions, Lenny ne saurait mieux trouver qu'un morceau de « slow jazz¹⁹³ ». Et par voie de conséquence, ceci se rattache parfaitement à ce qu'en dit Joey en connaissance de cause : « Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog¹⁹⁴. » C'est dire que l'on ne peut réduire le plaisir sexuel à l'acte. La danse est une sorte d'exutoire pour certaines personnes, surtout lorsque les rapports ne peuvent aller plus loin ou ne peuvent être autrement. Le langage chorégraphique, vu les ressources dont il dispose semble être au-dessus du langage verbal dans la rivalité qu'ils ont toujours connue. On ne saurait dissimuler la résistance du corporel et de ses contenus face à l'assaut répétitifs des mots. Les mots ne seraient utilisés que pour nous éloigner de ce que la gestualité corporelle rendrait beaucoup plus efficacement. Le langage de la danse se présente comme l'outil qui montre plus clairement l'efficacité et

¹⁹⁰ Christine Angot, *Normalement*, Paris, Stock, 2001, p. 11, 18, 20, 43.

¹⁹¹ *Moonlight*, Plays 4, p. 361.

¹⁹² *The Homecoming*, Plays 3, p. 66.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

l'éloquence du silence. C'est dans ce domaine orchestrique que le silence donne plus de voix. C'est ce qui a fait dire au danseur argentin, Jorge Donn : « Je danse pour ne pas parler justement¹⁹⁵. » En d'autres termes, le rejet des mots et la disponibilité du corps lui permettent de trouver des gestes et des mouvements pour dire ce qui échappent au langage verbal. C'est ce que fait Meg dans *The Birthday Party* quand elle déclare : « I want to dance¹⁹⁶ ! », et ce après ce qu'on peut qualifier de tentatives avortées d'exprimer verbalement ses sentiments comme le souhaite Golberg : « Say what you feel. What honestly you feel¹⁹⁷. » Curieusement, pour exprimer toute la joie et autres émotions qu'elle n'a pu exprimer avec les mots dans son petit discours lors de la soirée d'anniversaire de celui qu'il considère comme son fils, elle le dira par des pas de danse : « Meg dances round the room alone¹⁹⁸. » Par ces pas de danse, Meg est en train d'exprimer ce qui lui est impossible de dire à Petey et à son entourage sur son passé, son présent et son futur. Les réalités indicibles par les mots peuvent se transmettre par les innombrables possibilités offertes au corps du danseur. Par une expression corporelle bien organisée et exécutée, par cette rhétorique muette, l'homme peut repousser l'indicible et rendre compte des réalités authentiques et profondes qui ne sauraient être connues par les mots. Face aux insuffisances, aux limites et aux défaillances du langage verbal, les individus peuvent trouver le salut dans l'expression corporelle, par la danse par exemple. Dans *A Kind of Alaska* de Pinter, à peine est-elle sortie de son sommeil profond, Deborah s'efforce à esquisser quelques pas de danse pour renouer le contact avec la réalité (« She dances, by herself, in slow motion¹⁹⁹ »). Deborah ne s'arrête pas là, car elle reste convaincue que le rire et la danse sont indissociables ; en un mot que la joie de vivre se note dans la danse. Au point que, malgré sa convalescence, elle décide de se lever (« Right. I'll get up now²⁰⁰ ») pour montrer à Hornby que sa nature joviale (« Of course I laughed. I have a laughing nature²⁰¹ ») va ensemble avec des pas de danse (« I dance²⁰² »). Et,

¹⁹⁵ *Le temps d'un ballet*, documentaire télévisé réalisé par François Reichenbach, 1981.

¹⁹⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 53.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 173.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁰² *Ibid.*, p. 173.

en plus de cela, elle est toute contente d'apprendre qu'une soirée dansante va être organisée pour elle:

Hornby: Not yet. Soon we'll have a party for you.

Deborah: A party? For me? How nice. Lots of cakes and lots of booze?

Hornby: That's right.

Deborah: How nice²⁰³.

La crise que connaît toujours le signe ne peut être contournée que par le recours entre autres au corporel. L'homme n'est pas que mots, il est aussi gestes, regards, jeux de physionomie, mouvements, déplacements, postures, immobilité. *The Servant* illustre bien ce point, car pour exprimer son coup de foudre pour Tony dans cette atmosphère où il est impossible d'échanger effectivement verbalement, Vera ne saurait trouver une forme d'expression meilleure que celle de la danse. Par ses déhanchements et gestes orchésaux bien calculés, elle parvient tout de suite à attirer l'attention du jeune homme : « Small, elegant restaurant with dance floor. The band playing. Dancers. Susan swings into close shot over Tony's shoulder²⁰⁴. » Incrire ces éléments dans une réflexion sur le rapport de la chorégraphie au silence est une condition *sine qua non* pour la compréhension des pouvoirs expressifs énormes de cet art. Danser serait synonyme de se taire, puisqu'avec cet idiome silencieux ce sont d'autres moyens d'expression qui sont empruntés en lieu et place des mots du langage de tous les jours. Ce que nous pouvons lire à travers la danse, c'est qu'une bonne concentration, une sorte de repli sur soi, mais créatif, est de mise à ces instants kinésiques et gestuels. Pendant qu'il s'exprime avec son corps, le danseur est coupé du monde autour de lui, et dont il a besoin tout de même, car vu les obligations de précision, de concision, d'expressivité et de sens, il se recentre sur lui pour puiser les ressources et les énergies idoine. À cet instant précis, même si nous pensons qu'il est silencieux, puisque nous ne pouvons pas accéder à ses paroles ; il faut noter tout de même qu'il soliloque, il se parle tout seul. Simplement, une place beaucoup plus importante est accordée au corporel, au gestuel, au kinésique. Le silence du corps dansant n'est pas un silence complet, il est ourlé de mots inaudibles mais qui se reflètent dans ce qui est visible ou invisible dans ses pratiques. Il y aurait des actes qui n'advieront pas, donc qui ne seront jamais connus du public. Certains gestes

²⁰³ *A Kind of Alaska*, p. 173 -174.

²⁰⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 7.

resteront toujours dans la tête du danseur, d'autres s'évaporeront avant leur exécution et quelques autres arrivent au public explicitement ou implicitement. Et les gestes ou les mouvements qui adviennent s'effacent aussitôt qu'ils se présentent. Ils sont beaucoup plus volatiles que le bruit musical, comme l'affirme la chorégraphe américaine Doris Humphrey : « Ce mouvement qui sans cesse sort de moi, se disperse dans l'espace, se perd²⁰⁵. » S'abandonner à l'art de Terpsichore (danse) est un acte qui émane du désir de vouloir échapper aux faiblesses des mots et de laisser s'exprimer son corps par des gestes, des mouvements et par ce qu'ils engendrent ou imposent. Comme en musique ou dans d'autres arts, le silence en chorégraphie est une importance capitale. Le silence chorégraphique, au-delà du silence qui lui est intrinsèquement lié, au-delà d'être du silence en soi, peut se noter avant l'exécution d'un mouvement, l'amorce d'un geste, au moment de leur expression ou après la démonstration. Le sens lié à l'immobilité dans cet exercice se justifie par ce qu'elle représente ; elle marque la fin d'un geste, d'un mouvement et le temps de recueillement, moment nécessaire, car il permet au danseur-chorégraphe d'aller puiser au fond de lui-même ou de la nature des matières premières qu'il transformera en produits finis appréciés par son entourage immédiat. Cette phase est plus que déterminante ; il ne s'agit pas d'un repos dû à une fatigue, mais d'un instant capital pour opérer dans les multiples choix et possibilités ou résoudre certains écueils. Dans l'immobilité, ce corps en diastole et en parfaite communion avec l'esprit se reprend pour se mettre prêt à d'autres défis somatiques. À l'instar du langage verbal, des autres arts du spectacle et d'autres actes humains, l'élément somatique de la danse a lui aussi besoin d'un temps d'immobilité, donc de silence pour se revigorer. C'est dans cet instant, dans ce silence d'un langage en devenir que le corps du danseur, grâce aux lueurs anacroustiques, aux impulsions premières qui le traversent, commence à esquisser le premier geste qui va se développer avec le temps et qui en engendre d'autres qui multiplieront le nombre de possibilités d'interprétations. Tout le sens du langage chorégraphique trouve son origine dans ce moment qui précède le geste visible ; ce pré-geste qui rend possibles le geste ou le mouvement qui constitue le spectacle soumis à l'appréciation d'un œil extérieur. Cette phase d'immobilité est d'autant plus cruciale qu'elle permet au danseur d'interroger son intériorité pour en trouver des réalités dont quelques unes seront partagées avec le public. Le silence

²⁰⁵ Claude Pujade-Renaud, *La Danse océane*, Paris, Souffles, 1988, p. 118.

sous-tend cette création dont il en retient une importante part. Même avec la déhiscence, le corps dansant n'arrivera jamais à assurer la transduction de tout ce qui s'est élaboré dans ce silence kinésique, cette immobilité orchésale. Ce silence dans l'immobilité permet ainsi au danseur de trouver des éléments, une palette de gestes à venir, pour se parler et pour s'ouvrir à autrui. Ce nexus établi entre le silence et le geste montre qu'il ne pourra y avoir aucun hiatus entre soma et psyché. Grâce à ses matériaux langagiers, il pourra parler de lui, du monde à lui et à l'autre par le truchement des gestes, des postures ; en d'autres termes s'en prendre, par exemple, aux tabous et totems existants. « La pause, qu'elle soit arrêt du mouvement corporel, silence musical ou suspension de la parole, est alors ce moment nécessaire à l'avènement d'une expression véritable et, à la mesure de sa qualité intrinsèque, vient imprimer à cette dernière un poids²⁰⁶. »

II.2.1. La rhétorique du corps dansant

Ce qui constitue la quintessence de la danse ne se trouve pas dans les cavalcades déchaînées (ces bruits orchestiques à travers des agitations), mais dans ce qui se déploie en silence et de façon millimétrée et réfléchie, mais aussi dans ce qui semble insaisissable. L'activité orchésale s'inscrit dans une dynamique chronotopique (rapport espace / temps) significative ; ce que ce corps dansant entend traduire ne peut se faire visuellement que dans un rapport espace / temps bien conçu. La deixis du danseur (je-ici-maintenant) constitue une donnée fondamentale, une situation de base, plus réelle que fictive et donnant des indices (matière) sur lesquels toute étude doit se fonder pour une meilleure appréhension de cette praxis orchésale. Force est de constater que, contrairement aux mots du langage, les gestes et les mouvements orchestiques ne constituent pas un masque de la réalité : ils sont produits de manière spontanée. Par exemple, les tabous auxquels les mots peuvent faire face sont traduits visuellement par l'orchésal. Ce que les mots ne peuvent dire qu'en usant des détours ou des tours, le langage chorégraphique le fait voir sans ambiguïté. Il est plus près de la réalité dans son expression que ne le sont les mots. Les vocables que nous utilisons seraient vagues, imprécis, inadéquats, impropres, etc.

²⁰⁶Alice Godfroy, « Le silence et la danse au XXe siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps » dans *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 309-310.

pour expliquer ou s'expliquer dans nos rapports intersubjectifs. Quand l'outil linguistique est en panne de mots fertiles ou se montre en déphasage avec la réalité, ceux qui ont l'habitude de se servir de leur corps, à l'image des chorégraphes le font *hic et nunc*. En effet, une rupture lexicale rencontrée lors d'une conférence n'a pas empêché la chorégraphe américaine, Doris Humphrey de résoudre ce problème par le recours au corporel. Ainsi, le public remarquera que quelque chose de décisif et important est en train de se passer dans le corps dansant de ce conférencier-artiste :

La vigueur des rythmes bouscule la rigueur des mots. Ses pieds nus pétrissent le sol avec une nervosité féline et les auditeurs guettent la métamorphose de la conférencière en danseuse... Ses mouvements illustrent ce qu'elle vient d'expliquer mais en disent bien davantage. Lisse, son corps glisse sur l'espace comme le long d'un mur et, soudain, se retourne contre lui avec véhémence sauvage, le perce et le pénètre, joue à déchirer l'air puis à le rassembler doucement en un cocon protecteur, le quitte pour se laisser couler, liquide, vers le sol avant de se redresser d'un élan aigu. Doris achève sa démonstration, rétablissant dans son corps la calme ordonnance du verbe²⁰⁷.

Étant donné que la chorégraphie de Pina Bausch mêle la parole et le jeu d'acteur à la danse et que son spectacle montre des éléments tels qu'un langage fait de cris, des pauses, une expression corporelle énigmatique, de bribes et des mots déstructurés similaires à ceux que l'on retrouve sur la scène de Pinter, l'œuvre de Pina Bausch nous intéresse. Pour comprendre la richesse souterraine de la chorégraphe allemande, nous trouvons normal de citer entre autres Agnès Izrine et Brigitte Gauthier. En effet, dans son analyse de ce qui constitue la force de style de chorégraphie désigné sous le nom de Tanztheater (danse-théâtre), Izrine pense que la réussite de Bausch se trouve dans la représentation de « la danse dans son essentielle crudité²⁰⁸. » Pour Brigitte Gauthier, ce qui fait toute la difficulté d'arriver à appréhender l'œuvre de Pina Bausch est autour de toute tentative de description « des gestes, des pas, des couleurs, des sons, leurs relations, leurs continuités²⁰⁹ » qui forment le vaste ensemble de son esthétique. À l'image de ce qui se passe chez Pinter, la difficulté liée à la saisie du théâtre dansé de Pina Bausch vient du fait que « la complexité des matériaux qui s'expriment sur scène ne se réduit pas à une seule signification²¹⁰. » Les pièces de Pinter aussi bien que les scènes de Pina Bausch ne

²⁰⁷R. Claude-Pujade, *La Danse océane*, p. 155

²⁰⁸Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 64.

²⁰⁹Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. préliminaire.

²¹⁰Nobert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser le poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 20.

peuvent livrer un sens que lorsque le spectateur est réellement conscient du rôle qu'il a à jouer : les spectacles exigent un travail de réflexion. En tournant le dos à l'abstraction esthétique, Pina Bausch inscrit la danse dans une kinésique et une gestuelle quotidienne. Sa scène est un espace où, outre la transposition des contradictions du réel, les acteurs-danseurs interagissent avec le public par cette visualisation du refoulé et du non-dit. Dans une pièce comme *Vent d'Ouest* (1975) inspirée de *Cantata* de Stravinski sont dansés des thèmes tels que le désir, le mal lié à l'existence et l'impossibilité de toute intimité. Dans *Sacre du printemps* (1975) de Pina, la sémantique de la danse porte sur le sexisme et l'aliénation de la femme par l'homme. Et ce que la chorégraphe traduit en mouvements et en gestes dans la mise en scène de *Barbe-Bleue* porte sur « la rivalité des sexes, le désir amoureux, la détresse, l'incommunicabilité et le masque des conventions²¹¹ ». Il ne serait pas facile de décrire, de lire ces réalités, ces mouvements qui partent de l'intérieur des danseurs, encore moins de parvenir à s'emparer de ce territoire entre la présente nature de l'homme et ce qu'il essaie de faire croire à son entourage. Cette hypocrisie humaine qui constitue un de ses thèmes majeurs semble insaisissable à l'image de l'homme même dont les comportements sont difficilement maîtrisables. Ce qui motive Pina Bausch le plus, c'est d'amener le spectateur au-delà de ce qu'on lui montre. Brigitte Gauthier résume cette expression corporelle de Pina en ses termes : « Elle se sert de son propre langage du corps pour explorer les passages, les faiblesses et les failles qui ont pu laisser un terrain ouvert à l'idéologie nazie²¹². » Chez Pina Bausch, tout part du corps qui est le principal artisan de ce qui est offert au public : il est ce qui fait l'événement. Dans son univers artistique, le corps ne s'inspire pas des schémas orchésaux appris, mais il bouge en fonction de l'énergie dont il dispose. Dans l'univers théâtral de Pinter, la dynamique de la réalité proxémique serait intimement liée aux interactions qui se créent entre les mouvements du danseur et l'espace. L'espace est un facteur déterminant dans ce que les personnages font ou dans ce qu'ils projettent de conduire. Et essayer de comprendre leur rapport, c'est vouloir pénétrer les secrets qui y sont tapis. C'est faire parler le physique qui se dérobe, mais qui est toujours là à côté. En ce point d'ailleurs, pour reprendre la belle formule de Jean Richepin, recourir au langage

²¹¹ *Ibid.*, p. 55.

²¹² Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 18.

chorégraphique, c'est montrer sans ambages que « les mots sont du vent que l'on profère²¹³ » et qu'il faut impérativement se tourner vers des codes beaucoup plus stables et crédibles. Des codes qui résistent à l'épreuve du temps. Dès lors que les mots ne font plus autorité chez le danseur, il ne faut négliger aucun moment, aucune situation, aucune action ou « non action », car même s'il n'y a pas de mouvement, il se passe toujours quelque chose. L'ascèse kinésique ne veut pas dire la fin de l'expression du soma. Tout se doit d'être scruté de fond en comble. L'espace où le chorégraphe se meut, s'immobilise, en un mot, où il vit artistiquement parlant est à prendre comme un texte où certaines choses sont dites et d'autres tues pour susciter la prise de position du spectateur ou du spécialiste. Dans cet espace, le chorégraphe écrit les pages de son texte à l'aide de ce qu'il a pu obtenir du corps. Mettre en scène le corps, c'est donner à lire des textes *sui generis* qui sont peu ou prou clairs. Cependant, il faut tout de suite souligner que le temps et l'espace sont toujours prompts à effacer ce qu'élabore ce corps en expression, d'où l'exigence de réaction rapide de la part de celui qui veut déchiffrer ce code qui est loin d'être indélébile. Pour pénétrer dans les secrets de ce langage tacite, il s'impose à toute personne les notions d'agilité, de concentration et de mémoire, à défaut d'une maîtrise du concept d'immédiateté. Une intention de signification semble se rattacher à tout mouvement dansé. La danse serait la transduction des pensées, des points de vue, des rêves, des états et des combats en mouvement. Le mouvement est une donnée essentielle dans ce genre de langage, car c'est à partir de son énergie que se crée ce qui pourrait capter l'attention du spectateur. Le geste chorégraphique ne saurait être réduit à moment d'épanchement des émotions. Il est plus une occasion pour le surgissement des mouvements sensés que d'une irruption émotionnelle. Si les quelques émotions présentes n'étaient pas bien contrôlées, rien ne distinguerait la danse des autres instants où l'homme se voit submergé par une forte expression sentimentale ou émotionnelle. La danse est un art qui peut permettre aux sentiments qui échappent aux mots de s'exprimer d'une manière ordonnée et calculée. Sur l'œuvre de Bausch, l'on dira que « ses chorégraphies explorent des sentiments inaccessibles et souvent difficiles à verbaliser, une danse de l'en-deçà du langage²¹⁴ ». Pour l'expression des sentiments ou d'autres réalités du cœur, aucun crédit n'est accordé aux mots, car ils

²¹³ Jean Richepin, *Interludes*, Paris, Flammarion, 1923, p. 201.

²¹⁴ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 51.

sont vus comme de pauvres et infidèles outils ; « mais les mots, défaillants et lâches et félons. Traîtres et messervant nos âmes profanées. Tu les exilas de nos émois d'hyménées²¹⁵ ».

II.2.2. La praxis orchésale ou l'art de la révolte douce

Les différents états de l'homme peuvent trouver expression à travers un espace dédié à la danse qui ne s'exécute que selon les besoins du moment. Un cadre où tout est dans l'harmonie et, où les mouvements ne surviennent que parce qu'opportuns ou cruciaux. Ce qui compte dans les gestes et mouvements, c'est la fluidité et la clarté dans leur exécution. Ce geste qui dit par ce qu'il fait, ce qu'il montre est ce que Brigitte Gauthier appelle le « geste performatif », car « il ne s'agit pas de s'agiter dans tous les sens, ou même de danser si cela n'est pas nécessaire. Le mouvement minimal transmet parfaitement l'état de l'être. Il suffit à faire voir²¹⁶ ». Justement, si Bausch s'est dirigée vers la danse, c'est pour ne pas se taire face aux tabous ou autres interdits sociaux. Ce que les mots ne peuvent lui permettre de dire sera pris en charge par les gestes, les motions ou autres activités corporelles. Danser, c'est à la fois sortir de soi et prendre un envol ; le danseur sort de son corps, c'est-à-dire il entend faire montre de son rejet de certains tabous, d'un certain ordre sociopolitique. La formule de Montandon : « danser, c'est sauter par-dessus son ombre²¹⁷ » traduit bien cette libération du corps par les mouvements et les gestes. Sur la piste de danse, il ne faut surtout pas commettre l'erreur de penser que ce qui fait bouger ce corps ne relève exclusivement que du ludique, loin s'en faut : le danseur cherche des voies et moyens pour exprimer ses peurs, ses idées et ses joies. C'est en ce sens que, dans le scénario de *The French Lieutenant's Woman*, Pinter revient sur les thèmes de la sexualité, de la condition féminine et de la morale religieuse victorienne développés antérieurement dans le roman de John Fowles (1969). Ce à quoi nous assistons dans le film réalisé par Karel Riesz, c'est une sorte de révolte contre le code victorien. Dans son désir de projeter l'homme vers le vingtième siècle,

²¹⁵ Romain Coolus, « Incantations », *Revue Blanche*, juillet-août 1893, p. 85.

²¹⁶ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 52.

²¹⁷ Alain Montandon, « Danser, c'est sauter par-dessus son ombre », dans *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, éd. Edward Nye, Amsterdam, Éd. Rodopi, 2005, p. 157.

Pinter ne saurait faire autrement que de rejeter le code sexuel de l'époque. Aussi sont remises en question le puritanisme fanatique et la moralité répressive comme celle de Mrs Poulteney : « With gross disorders on the streets it becomes ever more necessary to protect the sacredness of one's beliefs²¹⁸. » C'est en ce sens qu'il faut décoder le message véhiculé à travers la danse où Ernestina, une jeune femme est encerclée par un groupe d'hommes. Ce que nous pouvons retenir de ce geste orchésal, c'est l'expression d'une lutte contre la répression sexuelle qui fixait les limites et les conditions de tout rapprochement entre les hommes et les femmes : « She is thrown about between a number of men, who dance with her in turn²¹⁹. » Ici, chaque homme semble vouloir montrer, par le biais de la danse, qu'il est prêt à vivre sa liberté sexuelle. Leur enthousiasme et leur allant viendraient de cet de bonheur qui leur a permis de se rapprocher du corps féminin qui était jusque-là interdit à certains d'entre eux. Ce qui se joue là ne saurait être réduit à ce à quoi Foucault fait référence quand il dit que « tout ceci n'est encore ni langage ni même signe, mais effet et suite de notre animalité²²⁰ ». Ce que le corps en action nous montre ne s'impose pas instinctivement, il est réfléchi, c'est une sorte d'expression de propositions qui, sans être inscrites graphiquement, gardent leur quintessence qui est, à la limite, perçue par ce danseur qui est de prime abord son propre entendant. Ses mouvements et gestes seraient une représentation spéculaire de l'expérience du corps dansant et un renvoi de ce que le public lui donne comme impressions. Ainsi, toute interprétation de ce matériau doit se faire autour de la forme gestuelle et de la qualité du mouvement. Mentionnons au passage le silence rencontré par certains critiques dans des textes littéraires, plus précisément dans ceux d'écrivains de la danse. Ce silence est dû à l'échec d'arriver à verbaliser ce que cet art tacite leur propose ou suggère. Bien que l'on soit convaincu de la capacité des corps à véhiculer des messages visuels, ce serait cursif de penser à l'exhaustivité de cette forme de langage. Par ses gestes, mouvements, signes tégumentaires (peau) ou traits visibles du corps, l'individu ne laisse apparaître qu'une infime partie, car d'autres réalités sur lui restent cachées. Sur ce point, Gaston Bachelard pense que l'autre ne peut être connu que partiellement: « Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se

²¹⁸ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 46.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²²⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 120.

manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitations que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est un être entrouvert ²²¹. » Sans leur enlever tous les mérites qui leur sont dus, précisons tout de même que bon nombre d'écrivains qui avaient le projet de traduire fidèlement la danse dans leurs écrits ne seraient parvenus à le faire que partiellement. En effet, « de Gautier à Claudel en passant par Valéry, Cocteau et quelques autres, la danse fut donc considérée comme un autre langage ou plutôt un langage autre susceptible de remédier aux insuffisances du verbe²²² ». Ils n'auraient pas réussi à pénétrer pleinement le mystère des chorégraphes et des ballerines, à dire l'essence de la danse, de sa gestique, de l'intentionnalité des mouvements codés non dansés sur la musique. Ils se seraient arrêtés à l'expression et non à la « signification concrétisée par la production fictive des sentiments, d'émotions ou de personnages²²³ ». Vouloir effectuer une ekphrasis orchésale, passer du visuel au verbal, c'est-à-dire tenter de décrire le corps dans le corps du texte ne peut être qu'un travail superficiel et subjectif, vu que ce que le danseur vit profondément au moment de la danse est métaphysique.

Ce que les gestes et les mouvements traduisent ne saurait être repris intégralement par les mots du verbal ; ils apparaissent comme une specularité scénique des réalités dans et au-delà de ce corps dansant, notamment de réalités aesthésiques (faculté de sentir) et esthésiques (aptitudes perceptives de sensations). Par son corps, le danseur cherche à dire, à donner à voir l'invisible, le refoulé. À travers ses pas, ses gestes ou autres ressources à sa portée, il exprime ce qui est le fondement premier des idées et de l'émotion. En somme, par son caractère évanescent, la danse ne peut s'évaluer verbalement à sa juste valeur. Bien des discours sur elle, soit la fétichent, soit la dénaturent : « Si le signifiant est corporel, le signifié ne l'est pas. La danse exprime l'incorporel par le corporel. Le corps parle de soi et dit son autre. Il incarne les possibles et les mille imaginations latentes qui

²²¹ Gaston Bachelard, « Dialectique du dehors et du dedans », *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 200.

²²² Hélène Laplace-Claverie in *Limites du Langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 167-168.

²²³ Philippe Guisgand, « Ce que la photographie dit de la danse », *Ligeia*, n° 113-116, janv-juin 2012, p. 59.

sommeillent en chacun²²⁴. » En un mot, vouloir dire ce qui côtoie les réalités qualifiées d'« inverbalisables » avec le langage humain qui se révèle être ontologiquement défaillant et limité, c'est naviguer à contre-courant. En d'autres termes, comment saurions-nous dire des constructions corporelles abstraites circonscrites dans un espace mental dont seul le danseur en est le maître ?

II.3. L'après-guerre et l'émergence d'une écriture de la limite

Rappelons qu'au sortir des camps de concentration, nombreux ont été les récits, les témoignages et les écrits sur cette tragédie. Cependant, il convient de préciser que, malgré ces prises de parole sur l'expérience concentrationnaire et sur ce qu'a vécu le peuple juif, des silences subsistent encore. À ceci près que le langage du silence contient d'importantes informations, aucun autre moyen d'expression humaine n'a pu, à ce jour rendre compte de tout ce qui s'est passé, de l'ampleur de la barbarie nazie et des souffrances. Il serait inapproprié de qualifier l'expérience shoatique d'indicible, puisqu'on en dit encore des choses. Il serait de ce point de vue plus approprié de la qualifier d'ineffable, surtout en ce qu'elle est inépuisable verbalement et qu'on n'en dit que moins sur tout ce qu'il y a à dire. Des générations se succèdent, elles en parlent, mais on n'arrivera jamais à rendre compte entièrement des douleurs, des souffrances (physiques et psychologiques), de l'inhumanité et de la ruine des âmes. Tous les discours qui en parlent sont en deçà de tout ce que cette réalité offre à dire ou de ce qu'il y a à dire sur elle. L'existence de cette tragédie est en elle-même une preuve qu'il y a une dissymétrie entre ce qui s'est passé et ce qui doit en être dit. Encore est-il besoin de rappeler, plus on avance dans le temps, plus des vides se créent par la disparition de sources d'informations (humaines, matérielles), sans toutefois fermer cette page sombre de l'histoire du vingtième siècle où se lisent des mots et des silences. Encore que la philosophie de Heidegger soit perçue comme un travail qui fait « apparaître l'être dans une disjoncture entre le réel et lui-même, entre le présent et la présence, entre l'existence qui est absence et l'absence qui est présence²²⁵ », en littérature et d'autres arts, il faut attendre la seconde moitié du

²²⁴ Chantal Jacquet, *Le Corps*, Paris, PUF, 2001, p. 248.

²²⁵ Yves Moreau, « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de Jean. Genet », dans *Travaux de linguistique et littérature* vol. 9, n° 2, 1981, p. 201-202.

vingtième siècle pour assister réellement à une nouvelle forme d'écriture qui « vaut moins par ce qu'elle montre que par ce qu'elle n'exprime pas ou qu'elle n'exprime que confusément, indirectement²²⁶ ». C'est une écriture qui vise à dire plus, en se taisant, en suggérant et dont l'horizon est entre autres l'indicible, l'innommable, la souffrance, la guerre, l'absurde, la condition humaine, etc. Cette nouvelle forme d'écriture porte les mutations et les profondes métamorphoses de la société post-Auschwitz et vise à faire réagir constructivement le lecteur en créant des zones de non-énonciation et des lieux d'indétermination. Il s'agit d'une écriture qui « s'accomplit non pas là où elle dit, mais là où elle tait, là où elle s'efface et s'éteint²²⁷ ». Ce nouveau silence qui fait sa singularité n'est pas, loin s'en faut, une vacance de contenus, un néant ; il constitue plutôt une stratégie langagière, car ce qui est visé par ce canal, c'est faire passer un message. C'est donc exprimer quelque chose autrement, non par les mots et non par la manière habituelle. Cette écriture veut montrer que tout ne peut se dire, ne peut être couvert par la fiction ; c'est ce qui semble justifier le besoin d'une lecture profonde et participative. Un des traits distinctifs de cette écriture est le rejet de toute lecture passive ; le texte exige du lecteur des efforts inlassables et sérieux pour livrer le sens. C'est justement le substrat des propos du personnage de Pinter, Jack dans le scénario de *The Dreaming Child* : « Writing is sending signs²²⁸. » Écrire, c'est envoyer des signaux, des codes qui doivent être pris en charge, interprétés par leur destinataire. Cette nouvelle écriture textuelle est alors marquée par des endroits d'indétermination, des passages lacunaires, d'incertitude, des silences qui trouent le texte pour en voiler le sens. L'importance de l'entropie des données multiplie les possibilités d'interprétation, vu la gamme d'incertitudes engendrées. Les textes que produit cette écriture ne sont pas dépourvus de sens qui est là quelque part, mais pour le trouver, pour constituer une signification, il faut se montrer curieux et patient. Comme le dit Pierre Macherey, « ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas²²⁹ ». Le lecteur de tels textes se doit de s'interroger autant, voire plus, sur ce qu'il ne lit, car par ces silences, ces absences et ces incertitudes, toute connaissance globale et définitive lui

²²⁶ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 224.

²²⁷ *Id.*

²²⁸ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 514.

²²⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1971, p. 107.

est refusée. Les données quintessentielles sont tapies dans le silence du texte ; ce sont des textes aux apparences pauvres, mais riches de par ce qu'ils recèlent dans leurs interstices. Ce n'est que dans le silence, dans l'écoute et de la cure de ce langage détraqué que ce lecteur arrivera à lui redonner son vrai être du langage garantissant clarté et plénitude. Les écrivains dans cette lignée, ces écrivains ès-silences auraient bien suivi les propos de Marius Boisson, pour qui une vraie écriture est celle qui dissimule plus qu'elle n'exprime avec les mots : « Les meilleurs écrivains sont ceux qui n'écrivent pas²³⁰. » Aussi faut-il rappeler que la thématique du silence n'est pas l'apanage du vingtième siècle, car dans les siècles précédents, au dix-septième siècle en France, au dix-huitième en Angleterre, la littérature poétique, romanesque et dramatique était traversée par des silences. Contrairement à ce qui paraît être l'avis général, l'âge classique, même si certains cercles ont loué la suprématie du langage sur le silence, chez d'autres, l'importance, la valeur et les mérites du silence sont soulignés, il est même valorisé. Pour n'évoquer que l'exemple de La Rochefoucauld, on verra que ce moraliste invite les hommes au minimalisme verbal soit en adressant des louanges à ceux qu'il voit comme des gens doués qui sont en mesure de « faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses²³¹ », soit en conseillant les êtres humains de garder plus de silence que d'être tentés par des discours inutiles. Sa position par rapport aux valeurs et aux capacités du silence est très claire, car « s'il y a beaucoup d'art à parler, il n'y en a pas moins à se taire. Il y a un silence éloquent. Le secret de s'en servir est donné à peu de personnes; ceux mêmes qui en font des règles s'en méprennent quelquefois ; la plus sûre, à mon avis, c'est de ne parler guère, et de ne forcer jamais à parler²³² ». La littérature anglaise retiendra pour toujours l'acte innovateur et marquant de Sterne dans son roman, *Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. C'est une œuvre dans laquelle l'écriture est truffée de ruptures, d'ellipses, d'allusions, de points de suspensions, d'astérisques, de traits, de croquis, de chapitres presque blancs : c'est un texte qui recèle des richesses énormes, mais enfouies et dont la compréhension passe par l'appréhension de ce silence visible, c'est-à-dire graphiquement matérialisé, mais aussi de ce qui n'y est jamais explicitement prononcé. Par exemple, une question centrale telle que celle de

²³⁰ Marius Boisson, *L'Âme sceptique*, Paris, Édition libre de l'auteur, 1910, p. 22.

²³¹ François de La Rochefoucauld, Maxime 142, dans *Maximes et Réflexions diverses*, Paris, Garnier-Flammarion 1977, p. 57.

²³² Fr. de La Rochefoucauld, « De la conversation », *ibid.*, p. 116.

l'impuissance est entièrement laissée aux conclusions du lecteur. En considérant toutes les complications liées à la blessure de Toby à l'aine et les conséquences physiologiques que celle-ci a engendrées, le lecteur arrivera à comprendre et à pouvoir appeler les choses par leur nom, même si les parents du narrateur se plaisent à tourner au tour du pot après avoir vu cet ancien capitaine s'enfermer avec des femmes comme Mrs Wadman :

—La curiosité, dit ma mère, pourrait me pousser à regarder par le trou de la serrure.

—Appelez les choses par leur nom, ma chère amie, dit mon père et regardez par le trou de la serrure tant qu'il vous plaira²³³.

Dans *Hamlet* de Shakespeare, l'imminence de la mort se traduit entre autres par la reconnaissance par le personnage éponyme des limites et de la finitude du langage. Il n'aura plus le temps de dire ce qu'il entend confier à Horatio, car il sent que la mort menace plus que jamais sa parole de stase définitive, d'extinction totale : « Si j'avais le temps, mais ce cruel sergent, la Mort, est rigoureux dans ses arrêts, oh ! Je pourrais vous dire²³⁴... » En dernier ressort, elle est, comme le résumant si bien les derniers mots de Hamlet, à la fois l'anéantissement total et définitif de tout signe verbal et le règne du silence éternel : « Le reste est silence²³⁵. » Pour rester dans l'âge baroque, on peut se rendre compte que le silence est bien réel dans plusieurs domaines de l'art et de la littérature. Dans l'écriture romanesque, par exemple, outre que l'on sent l'incapacité qui frappe le romancier, celui-ci va même sans ambages corroborer ce que la lecture révèle sur leurs difficultés expressives. Sur ce point, en se focalisant sur *L'Angélique* du Sieur Rémy et sur *La Diane des bois* de César-François Oudin (Sieur de Préfontaine), George Molinié pense que cet aveu vient du fait qu'aucun outil linguistique ne permet à l'écrivain de faire face à la réalité en question : « Le romancier se reconnaît incapable d'exprimer l'intensité de ce qu'il a à présenter et donc, à la limite, dit qu'il ne dit rien²³⁶. »

²³³ Laurence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, trad. Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1982, p. 536.

²³⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002, Acte V, scène 2, p. 215.

²³⁵ *Ibid.*, p. 216.

²³⁶ George Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, P.U. du Mirail, 1995, p. 208.

Parallèlement, dans le théâtre africain, qu'il soit d'expression française ou anglaise, il faut noter que le traitement dont le silence y bénéficie est en deçà de celui que Pinter lui réserve sur scène. Pour s'en convaincre, il suffit de se tourner vers un dramaturge anglophone comme le Nigérian Wolé Soyinka, selon qui, le silence ne doit se faire quand le langage des mots devient insignifiant, tapageur et stérile. En ce sens, dans sa pièce, *The Lion and the Jewel*, à travers le dialogue entre Sidi et son fiancé, Lakunlé, nous pouvons noter l'opportunité et l'urgence à recourir au silence pour mettre fin au tapage verbal : « Now there you go again. One little thing and you chirrup like a cockatoo. You talk and talk and deafen me with words which always sound the same and make no meaning²³⁷. » À l'instar de ce qui se passe sur les autres scènes théâtrales africaines, il convient de souligner que le thème du silence est bien présent dans le théâtre francophone. À travers sa pièce, *L'os de Mor Lam*, le dramaturge sénégalais Birago Diop montre que la décision de se taire peut se révéler dangereuse et destructrice. Car, non seulement, par le silence, un individu s'isole et s'exclut de la société, mais aussi il finit toujours mal, ainsi qu'on peut le voir dans la fin tragique du personnage : « La tombe de Mor Lam²³⁸. » Ce que Birago Diop met explicitement en scène, c'est la sanction qui est à la hauteur de la faute commise par Mor Lam. La mort est ici méritée, dans la mesure où un membre de la communauté a décidé de mettre fin à tout échange verbal et contact physique avec le reste du groupe. Le refus de partage et l'avarice qui ont conduit Mor Lam au silence, c'est-à-dire au repli sur lui-même et à l'exclusion de tous, y compris même son meilleur ami d'enfance, Moussa Mbaye, sont des tares dont la société ne peut se débarrasser que par la destruction totale de toute personne qui en est l'auteur. En clair, dans la tradition africaine, vivre en phase avec les règles et les coutumes, c'est se montrer toujours capable d'ouvrir les portes de sa concession, de s'ouvrir verbalement et de se mêler avec les autres. Le silence est perçu comme une sorte d'individualisme, d'égoïsme et de sévérité.

²³⁷ Wole Soyinka, *The Lion and The Jewel*, Collected Plays II, Londres, Oxford University Press, 1963, p. 8.

²³⁸ Birago Diop, *L'os de Mor Lam*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 67.

II.3.1. Auschwitz ou la naissance d'une nouvelle esthétique

Quoique les écrits de Mallarmé puissent être considérés comme la référence immédiate quant à l'écriture du silence, à cette nouvelle option graphique tacite, muette, allusive, suggestive, ce n'est qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale, surtout avec l'expérience monstrueuse d'Auschwitz que nous avons assisté véritablement à l'avènement de textes qui cherchent à dire ce que les mots ne peuvent permettre, car dépassés, par le silence, le manque, le vide, l'absence, les blancs. Ce qui constitue la quintessence de ce style novateur se trouve dans cette absence, dans ces zones d'ombre, dans ces espaces d'omission, dans ces instants de suspension, etc. Sans doute Claudel a-t-il raison de dire que « c'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux²³⁹ ». Comme on peut le remarquer ce qui constitue la force de ce nouveau discours se trouve dans ce qu'il tait, dans ses allusions et omissions volontaires pour faire advenir le sens. Il est vrai que cette écriture se démarque complètement de celle qui la précède. Elle rejette toute forme de réalisme, d'imitation et va en guerre contre un langage qu'elle voit essoufflé, impuissant et insuffisant pour rendre compte de quoi que ce soit. Dans ce qui constitue entre autres ses traits constitutifs, à savoir l'absence, l'incohérence, l'illogisme, le fragment, le dépouillement, le vide ne relève que des efforts de subtilité, des stratégies pour faire advenir le sens. Ce silence de l'écriture est fait à dessein. En d'autres termes, le sens y est voilé pour être mieux dévoilé. Pendant que cette écriture procède à la mise en silence du langage, elle fait parler ce qui est tapi dans l'ombre et met le lecteur à contribution. C'est une écriture qui, en « permettant de dire sans dire, de révéler sans nommer, en passant par le vide, débouche sur la plénitude²⁴⁰ ». Face au défi réel à dire et l'incapacité à dire, elle met au point des stratégies subtiles, elle emprunte donc des pistes broussailleuses pour mener le destinataire du texte non pas à un cul-de-sac, mais vers une meilleure saisie du sens.

²³⁹Paul Claudel cité par Pascal Dethurens in *Claudel et l'avènement de la modernité*, <http://books.google.fr>, p. 300.

²⁴⁰A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 2.

Par une écriture de la limite, nous entendons la profondeur et l'incommensurabilité de la réalité, mais aussi le but qui est de dépasser les limites du langage. Cette écriture glosée, tantôt celle du silence, du manque, parfois celle de l'absence ou du tacite, et qui prône le minimalisme, la concision, l'ascèse et la condensation verbales, a fleuri surtout après Auschwitz, après la « destruction » du monde et des hommes dont elle est la spécularisation. Il est envisageable que pour atteindre son point de chute qui est « une région du dire qui est en dehors du dire, une région où s'arrête le dire et où commence le silence²⁴¹ », ce projet d'écriture mette à sa disposition des stratégies dites du vide, de silence, d'absence, qu'elle fasse de son public des acteurs et non des consommateurs passifs. Avec une telle écriture, on a tort de s'attendre à des tableaux explicites et complets, à des éthopées claires, à des narrations précises et exhaustives ou à une dénomination nette et précise. Le seul but, avons-nous dit, de la dramaturgie de Pinter, dont le but est de faire de son public des spectateurs interprétants et non des destinataires crédules. En clair, nous avons affaire à un langage qui demande à ce que les défis de défaillance, d'incomplétude et d'insuffisance soient relevés. À partir du moment où une réelle méfiance vis-à-vis des mots s'instaure, le rejet de la prolixité ne doit pas surprendre. Par un silence en tant que procédé littéraire, le texte se refuse et refuse de tout dire : il se plaît à suggérer, à évoquer et à se monter elliptique et vague. Ce silence littéraire est palingénésique, car il fait taire ce langage qui a perdu son être du langage, l'« efface » pour le faire renaître de ses cendres avec beaucoup plus de doses de sens et de significations. Il met fin à sa vie pour le ressusciter, le perfectionner, car « nullement vide, mais chargé de mots, ce silence est fait de langage, il est langage, il est catalyseur de sens dont la signification réside dans l'absence. En tant que silence expressif, il fait taire la parole afin de la parfaire. En tant que langage, il dit et il tait, il dit en taisant et il tait en disant, étant un langage qui dit pour taire et qui tait pour s'accomplir, enfin, dans le silence²⁴² ». Cette écriture textuelle laisse beaucoup de marges et de zones à creuser pour en extraire ce qui en constitue le substrat, la richesse. Le sens ne cède pas facilement à partir d'une lecture superficielle ou paresseuse. Il exige un réel effort herméneutique de la part de ceux qui s'y intéressent ; avec le voilement du sens, tout travail qui vise à constituer une

²⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁴² *Ibid.*, p. 6.

signification doit s'armer de patience vu le nombre d'écueils auxquels il aura à faire face. Il conviendrait de mentionner que le silence n'est pas seulement ces instants où le texte se tait pour mieux dire. Il est également ce qui justifie l'opportunité de toute réflexion sur ces discours produits. Pour abonder dans le même sens que David Hare (« Silence is always the most potent form of literary criticism²⁴³ »), on dira que le silence de l'écriture fascine par ce qu'elle refuse de dire, c'est d'ailleurs ce qui attire les critiques littéraires. Évidemment, si tout était dit dans un texte, on ne parlerait ni de travail exégétique ni d'exercice herméneutique. La critique d'une œuvre ne se justifie que parce que cette dernière a laissé des zones d'ombres, des non-dits, des énoncés implicites, des thèmes abordés superficiellement, etc. Ce n'est qu'à partir de ce moment que le critique peut procéder au travail d'interpolation sémantique ; il se permettra d'ajouter de nouveaux éléments au texte, en un mot de le réécrire. Du reste, c'est ce refus de dogmatisme verbal qui fait des œuvres artistiques telles que le roman des écritures où loge une importante part d'interrogations. À l'inverse de ce qui se passe dans d'autres domaines discursifs, ici on peut, grâce aux ouvertures, aux silences, se prononcer. Un autre discours peut toujours être formulé à partir du texte-matrice : « En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses²⁴⁴. »

De plus, soulignons que le silence a toujours occupé l'espace littéraire, cependant il n'a eu droit qu'à un traitement plus ou moins superficiel. Même s'il n'a pas été absent dans la réflexion de certains écrivains, le silence n'y a jamais occupé une place centrale. Il a été toujours périphérique, car ils n'en parlent que de manière imagée, métaphorique comme on peut le lire dans la déclaration suivante de Le Clézio : « Mais on va quelque part, n'est-ce pas ? On le sait. On va vers le silence²⁴⁵. » Il en ressort que sa prochaine destination est le désert, cette vaste étendue de sable où il n'espère rencontrer aucune vie humaine du fait des conditions d'existence hostiles à toute survie. Cet espace désertique, d'isolement verbal évoque ce que Pinter nomme « a kind of Alaska ». Toujours dans le même esprit, des penseurs comme Albert Camus jugeant le langage absurde, trouvent qu'« un homme

²⁴³ David Hare, *The Judas Kiss*, New York, Grove Press, 1998, p. 96.

²⁴⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 101.

²⁴⁵ Jean Marie Gustave Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1999, cop. 1978, p. 116.

est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit²⁴⁶ ». Les chantres de l'écriture du silence, de l'absence, en nous présentant des personnages incomplets, des textes lacunaires et en vidant les mots de leurs vieilles significations, veulent que nous tous travaillions pour redonner sens à notre monde qui en manque. C'est, par excellence, une attitude rationnelle de refus de toute signification préétablie.

II.3.2. La Voix des sans voix : entre témoignages et cris du cœur

Même les témoins les plus fiables n'échappent pas à ce destin que les mots du langage leur réservent. Ils sont confrontés au problème de trouver un langage qui soit capable d'exprimer ce qu'ils ont vécu, senti, ressenti, subi, vu ou entendu : « Nous voulions parler. Et cependant c'était impossible. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable²⁴⁷. » Aussi semble-t-il pour témoigner, il faut s'inventer un nouveau moyen d'expression. Harold Pinter appartient à cette génération d'écrivains tels que Charlotte Delbo, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute qui se lancent dans la conquête de l'indicible, de l'inexprimable, de l'ineffable.

Certains écrivains d'après-guerre tels que Beckett et Pinter déconstruisent le langage, lui font perdre sa prétendue unité, cohérence et expressivité, pour le faire ainsi ressembler au monde de ces survivants de la belligérance. Comme la guerre semble créer le rôle de plus d'un inspecteur des ruines, il fallait s'attendre à ce que plusieurs individus soient affectés par ces décombres ou à ce que leurs états psychologique, linguistique et physique en soient fortement marqués comme l'est le protagoniste, Antonin Blond, du roman d'Elsa Triolet, *L'inspecteur des ruines*. Le constat de La Motte à propos de l'œuvre de Beckett peut s'appliquer aux textes de Pinter qui, eux aussi, seraient construits sur « les décombres du monde, de l'humanité et du langage²⁴⁸ ». Le langage qu'ils parlent maintenant est comparable à l'état du monde qui est le leur : c'est un langage fissuré, fragmenté, fragmentaire, absurde, transparent, opaque, à la dérive. Tout est tu, mal dit, dissimulé, omis ou escamoté. L'écriture de l'après-Auschwitz remet en question les capacités du langage

²⁴⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe (essai sur l'absurde)*, Paris, Gallimard, 1942, p. 115.

²⁴⁷ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 9.

²⁴⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p.187.

à dire cette réalité sans la banaliser, l'exagérer, la minimaliser : sa capacité à la rendre compte de la meilleure manière qui soit est niée. À tel point qu'elle trace de nouvelles voies pour le silence et lui crée un espace pour faire entendre ses voix. Le mode opératoire de ce nouvel outil d'expression est d'une puissance extraordinaire : il exprime ou s'exprime dans le silence du verbal, dans les mots, entre ou derrière eux ou au-delà d'eux. La réalité ou le sens ne sont pas à rechercher dans les discours prononcés, mais surtout dans ce qui se dérobe aux mots qui ne seraient plus rien d'autre que des boucliers sonores.

De tous ces écrivains (Duras, Sarraute, Vercors, Blanchot, Quignard), celui dont la confrontation avec Pinter est la plus pertinente est évidemment Beckett, en particulier parce qu'ils sont dramaturges l'un et l'autre. En ce qu'il s'inspire d'une douloureuse expérience humaine, le langage de Beckett revêt des aberrations et des vides. Se proposer d'étudier le silence dans son écriture et son texte, c'est se prêter donc à un exercice d'analyse de textes hermétiques, car refusant toute imprégnation facile. Une telle orientation trouve sa justification dans les décombres, les ruines du langage, de l'humanité, du monde, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, qui sous-tendent son œuvre. À l'image de ce que le théâtre de Pinter nous donne à voir, celui de Beckett évite de nommer les réalités comme Auschwitz, Hitler, le génocide. Il préfère les montrer au lieu de les décrire. Pour pallier les défaillances du langage, ses limites, ses imperfections, il met en place des stratégies du silence, des techniques qui lui permettent de s'élever au-dessus du dicible pour côtoyer l'indicible ; le langage est déconstruit par la mise en branle d'une manière de s'exprimer. En vérité, ce mal dire n'est rien d'autre qu'une façon de fendre les vieux mots, ces mots usés pour les refaçonner, leur donner un souffle nouveau. Il débouchera sur une parole limpide et florissante. Faire du silence le lit de ses écrits, c'est garder vivace dans l'esprit que ce discours qui ne dit rien et qui refuse de se taire ne le fait que pour déranger ce silence qui est son géniteur et qui, par ailleurs, ne le reconnaît plus du fait de son arrogance et de sa prétention.

Silence tel que ce qui fut
Avant jamais ne sera plus
Par murmure déchiré
D'une parole sans passé
D'avoir trop dit n'en pouvant plus

Jurant de ne se taire plus²⁴⁹.

La principale préoccupation de Beckett porte sur les conséquences de cette guerre destructrice. Ses effets physiques et moraux sur l'homme et son monde sont mis en relief par la technique de monstration et non par un effort descriptif ou narratif. L'état de délabrement du monde se reflète sur celui de ses personnages et sur leur langage. C'est une écriture qui porte la marque indélébile du contexte idéo-historique qui, en outre, constitue un terreau fertile pour sa production littéraire : « Déchiquetée, cassée, bombée, son écriture frise, délibérément, l'incohérence et l'insensé, et traduit, par là, même plus radicalement que les ravages au niveau du contenu, l'état de délabrement auquel est réduit le monde²⁵⁰. » On s'accorde à souligner que cette dévastation du monde par la guerre marque de son empreinte les textes de Beckett qui, par la plume, montre l'éclatement du sens, de l'effondrement des croyances, la déshumanisation, la mise en question du langage. Comme son usager qui se trouve être cet homme qui a perdu sa vraie dimension ontologique, le langage que Beckett nous présente est celui qui a perdu son être du langage. Cet être que nous nommerons le traumatisé de guerre reste face à une sorte de quadrature du cercle, en découvrant « qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer²⁵¹ ». Son œuvre s'attaque au fond et à la forme du discours. L'organisation syntaxique se voit ainsi décomposée, désarticulée, désintégrée et fragmentée. Quant aux données foncières, il se plaît à suspendre, à voiler, à dissimuler le sens dans les espaces interstitiels. En procédant de la sorte, son projet est d'arriver à remplacer ce langage qui trahit, qui fait faux bond ou qui dit tout à fait le contraire de ce qu'on veut qu'il dise, par le silence. Il préconise une autre alternative, celle d'un silence plein, éloquent, prometteur et palingénésique. « En disant mal, en disant qu'en partie, en restant à côté, l'écriture du silence beckettienne égale le silence, et elle révèle l'essentiel sans le nommer²⁵² » ; cette remarque sur la production écrite de Beckett vient corroborer ce que nous disions ci-dessus. Il est conscient que cela ne peut se faire qu'en mettant en scène le langage dans tous ses états, c'est-à-dire avec ses forces et ses faiblesses. Cette nouvelle tâche

²⁴⁹ Samuel Beckett, *Poèmes*, Paris, Minuit, 1978, p. 36.

²⁵⁰ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 190.

²⁵¹ S. Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 14.

²⁵² A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 224.

s'impose plus que jamais, d'autant que les mots du langage habituel se montrent fragiles, aléatoires, non fiables et volatiles : « Chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement²⁵³. » On peut penser qu'en mettant en accusation l'outil linguistique, Beckett entend arrêter cette dérive ou ces imprécisions dues aux mots. Il se serait décidé à mettre en valeur le silence, un silence stratégique, car savamment élaboré. Grâce à son éloquence, ce silence vise à effacer ce langage stérile, impuissant, défaillant, imparfait et, au demeurant, déphasé et imprécis, comme l'indique Morvan (« Tout langage est un écart de langage²⁵⁴»). Si l'on s'en tient à l'entendement de Beckett, qu'il s'agisse du langage des mots, du corps, des images ou autre forme d'expression, il y aura toujours un important pan d'une réalité qui se montrera insaisissable. Dès qu'on décide de parler de quelque chose, il a voir en tête que l'on ne peut tout dire, car il subsistera toujours des silences, et ce malgré toute la volonté de dire qui habite l'individu. Attendu les déficiences et les carences de nos moyens d'expression, les choses ne seraient que partiellement, voire parcellairement abordés par le locuteur. Encore faut-il rappeler que le rapport de Beckett au langage et aux mots est ambivalent : il cherche à la fois à les adopter et à les bannir. Si certains personnages beckettien trouvent de la saveur dans les mots qui pourraient étancher leur « soif de labiales²⁵⁵ », en revanche d'autres trouvent que « dire ne se peut²⁵⁶ ». Qu'il s'agisse de *Textes pour rien* ou de *Cap au pire*, nommer ou dire sont devenus des actes hors de portée de ses personnages. On y entendra successivement, et ce de manière sporadique :

- « Nommer, non, rien n'est nommable²⁵⁷ ».

- « Dire, non, rien n'est dicible²⁵⁸ ».

Il est bien clair que le personnage de Beckett se sent mal à l'aise et en péril avec les mots dont il se méfie. Il les soupçonne de pouvoir le trahir, le lâcher à tout moment ou signifier autre chose que sa véritable intention, car faisant seulement référence aux choses auxquelles ils essaient de se coller. Les personnages de Beckett

²⁵³ S. Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 29.

²⁵⁴ S. Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 158.

²⁵⁵ S. Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 168.

²⁵⁶ S. Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 38.

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ S. Beckett, *Textes pour rien*, dans *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 190.

se montrent insatisfaits du langage et expriment toute la difficulté liée à dire, à trouver une bonne articulation ou à arriver à une bonne compréhension par les mots de ce langage. Dans la même veine, à travers une étude des pièces d'Ionesco (*Massacre*, *Tueur sans gages*) et d'Adamov (*L'Aveu*, *Le Professeur Taranne*), Jacques Le Marinel fait cet alarmant constat du « divorce entre l'individu et les mots²⁵⁹ ». Désormais, le langage cesse d'aider ses usagers à nommer le réel, à signer leur identité, à se comprendre, à comprendre ou à se faire comprendre.

L'homme évoluerait dans un monde d'incertitude et de vacuité sonore. Les mots du langage ne souffrent pas uniquement que d'un manque de précision, ils manquent également de clarté. Il ne faut pas compter sur eux pour voir ses pensées traduites clairement et nettement : « Cette phrase n'est pas claire, elle ne dit pas ce que j'espérais²⁶⁰ », se plaint Molloy. Leur relation avec la réalité est fondée sur l'arbitraire et le fluctuant. Rien ne semble fiable, stable, constant et sûr avec les mots du langage. S'accrocher ainsi aux mots, c'est encourir un risque énorme, celui de se retrouver dépossédé de tout.

Dans *L'Innommable*, le personnage éponyme déclare avoir peur du pouvoir négatif des mots. Ils pourraient lui faire du mal, et par conséquent il s'en méfie vraiment. Son aveu montre qu'il n'est pas suffisamment armé pour faire face à leur pouvoir de nuisance. Les mots pourraient vouloir signifier autre chose que ce qu'il entend leur faire dire. Sa méfiance est donc dans ces mots-rebelles, désobéissants et aliénants. « J'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi²⁶¹. » Alors, pour résoudre ce problème, il décide de mettre l'accent sur la sonorité des mots et non sur ce qu'ils pourraient vouloir signifier à son grand dam. Il veut éviter à tout prix leur trahison qui se détecte par des significations personnellement non intentionnelles. Cette dénonciation de ces mots qui sont usés par un recours permanent, abusif et collectif marque la volonté du personnage beckettien d'en finir une bonne fois pour toutes avec eux. Ces « vieux mots²⁶² », ce « charabia²⁶³ », ces « mots confus²⁶⁴ » que

²⁵⁹ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, PU de Lille, 1981, p.134.

²⁶⁰ S. Beckett, *Molloy*, p. 224.

²⁶¹ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 27.

²⁶² *Ibid.*, p. 6.

²⁶³ S. Beckett, *Textes pour rien*, p. 125

²⁶⁴ S. Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p.199.

les personnages de Beckett dénoncent, fustigent, constituent une preuve de leur dégoût des vocables employés depuis toujours et par tout le monde. Le ressassement verbal, comme l'explique Clov : « Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses²⁶⁵ » appauvrit les individus. Ces mots auraient perdu, à ses yeux, les doses de signification dont ils étaient porteurs. Il les trouve usés ou galvaudés comme tel est le cas avec certains personnages de Pinter, par exemple Nicolas qui, dans *One for the Road*, n'hésite pas à parler d'un monde d'hommes civilisés (« You're a civilised man, so am I²⁶⁶ ») là où on ne peut voir que des pratiques sauvages et barbares : « Why am I obsessed with eyes ? Am I obsessed with eyes? Possibly. Not my eyes. Other people's eyes. The eyes of people who are brought to me here [in the interrogation room]. They're so vulnerable²⁶⁷ ». Or, convient-il de souligner, le personnage de Beckett a besoin des mots, car les faire résonner même vides de sens lui permet de lutter contre cette angoisse née de sa peur du vide et de son assimilation du silence à l'imminence de la mort. « Cet homme s'accroche à la parole, il parle pour s'entendre parler, il parle pour se prouver qu'il existe et il se sert des mots comme d'une arme pour repousser, ainsi, l'approche de la mort²⁶⁸. » Pourtant, le manque de ressources verbales pour dire l'indicible ne désarme pas le personnage beckettien. Il ne cesse de se servir des mots même s'il reste convaincu qu'il n'arrivera jamais à bout de cet indicible. « Je ne peux parler de rien, et pourtant je parle²⁶⁹. » Il en découle que parler même pour ne rien dire, ne rien signifier devient un acte par lequel le personnage de Beckett brave ce silence qui le hante et qui le menace d'extinction. Ces « paroles en l'air²⁷⁰ », ce discours creux qu'il nous fait entendre constitue une sorte de passe-temps qui l'aide à reporter momentanément son esprit sur autre chose que sa situation d'homme condamné à la finitude ; la vie est trop courte, comme l'explique Pozzo, car « elles[les futures mamans] accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau²⁷¹. » Ceci vient corroborer une partie de la vision de Pinter du temps. Dans le scénario de *The*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁶ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 224.

²⁶⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 208.

²⁶⁹ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 196.

²⁷⁰ S. Beckett, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 32.

²⁷¹ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 131.

Dreaming Child, l'expérience de Jack montre que le passé ne cesse de se dérober, que l'instant présent de s'écouler et que le futur reste toujours inaccessible. À l'image du destin éphémère de Jack, on peut revenir sur celui de tous les hommes et la brièveté de l'existence en citant la bible : « Man that is born of a woman hath a short time to live and is full of misery. He cometh up and is cut down, like a flower. In the midst of life we are in death²⁷². » En revanche, quand des mots envahissent l'espace et le temps, les hommes ne portent pas tout le fardeau temporel qui ne pèserait que quand aucune distraction verbale ne se trouve à portée des lèvres. Dans la pièce de S. Beckett, *Eleutheria*, le vitrier admet que ce qui l'intéresse quand il s'exprime ce n'est nullement de produire du sens : (« Au fond, il n'y a que les mots qui m'intéressent. Je suis un poète qui préfère s'ignorer »), mais plutôt de jouer avec le langage, tel que l'illustre l'échange avec son fils et apprenti, Michel :

Michel. L'ampoule, monsieur.

Vitrier. Eh bien, mets-la ! Quand elle vous a dit...

Michel. Où qu'il faut la mettre ! Mais dans le...

dans le...dans le truc, quoi, pas dans ton derrière,

dans le...dans la DOUILLE, voilà, mets-la dans la douille,

et grouille-toi, andouille [...] ²⁷³.

La production des sonorités en /uj/ est ce qui procure un grand plaisir à ce vieil artisan, à l'instant où il s'adresse à son fils. Or, le poids de l'attente, celle de la mort ne devient surtout insupportable que quand l'être reste dans la solitude, dans l'inaction aussi bien physique que verbale. Le sentiment et la preuve d'existence se trouveraient dans les échanges verbaux, même les moins fructueux, car ils permettent de combler le vide que le silence métaphysique, existentiel qui guette ces êtres pourrait créer après toute démission verbale : « Comme le temps passe quand on s'amuse²⁷⁴ ! », s'exclame Vladimir. Ainsi en va-t-il presque dans *The Birthday Party*, car au moment de se prendre provisoirement congé, Stanley et Petey semblent s'accorder sur un échange verbal ludique qui consiste à dégrader la dernière syllabe de l'adverbe anglais « *later* » et à la répéter abusivement. Par cette écholalie, ils chercheraient à différer ce silence dont la menace se fait sentir :

Petey: No, never mind.

²⁷² *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.541.

²⁷³ S. Beckett, *Eleutheria*, p.85.

²⁷⁴ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 98.

See you later. Ta-ta, Stan.

Stanley : Ta. Ta.²⁷⁵.

À l'image d'un autre personnage de Pinter, en l'occurrence Davies dans *The Caretaker*, qui ne tarit jamais de mots ni du bruissement incessant, ceux de Beckett, tels que ces deux vagabonds dans *En attendant Godot* ou *Eleutheria*, ne consentent non plus l'effort à rompre avec les mots face au silence existentiel, à ces voix d'un autre monde qui menacent le leur. D'un côté, on entend un vieux clochard s'obstiner à perpétrer du bruit :

Aston: You're making noises.

Davies: What do you expect me to do, stop breathing²⁷⁶?

Et de l'autre, on voit quelqu'un qui est conscient de l'inanité de ses paroles mais qui, tout de même, s'entête et persiste dans le recours aux mots, comme le fait Molloy : « Je ne me taisais pas, voilà, quoi que je dise je ne me taisais pas²⁷⁷. » Puisque l'existence est une étape qui peut être parfois douloureuse, difficile ou insupportable, *The Dumb Waiter* est une mise en scène de l'expérience que les êtres humains subissent sur terre. La pièce montre que vivre, c'est apprendre à faire face d'abord au temps qui peut paraître long et ennuyeux, surtout quand nous sommes réduits à l'immobilité et à l'inactivité. En ce sens, notons que toutes les plaintes de Gus s'expliquent en partie par le fait qu'il n'est presque jamais occupé. Le plus souvent, il semble méconnaître que le seul moyen d'occuper son temps, c'est-à-dire de fuir l'ennui, c'est d'éviter en toute circonstance l'oisiveté, comme le souligne Ben : « I've got my woodwork. I've got my model boats. Have you ever seen me idle? I never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage [...]»²⁷⁸. » On le voit, en trouvant quelque chose à faire, l'être se libère momentanément de ce qui lui paraît devenir parfois dur et insupportable. Toujours est-il que nous sommes fondés à croire qu'à l'instar de Beckett dans *En attendant Godot*, l'attente à laquelle Pinter fait référence dans *The Dumb Waiter* n'est rien d'autre que l'intervalle dans lequel s'inscrit la vie tout être humain et qui est compris entre la naissance et la mort. Cette période de temps n'est pas toujours facile, car l'homme se doit de relever bien des défis qui ont pour nom : la foi, le langage, la liberté, la sécurité, etc. Vivre revient à

²⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 10.

²⁷⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 64.

²⁷⁷ S. Beckett, *Molloy*, p. 44.

²⁷⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 118.

savoir attendre l'ultime moment dans la souffrance et le silence, tout en essayant de résoudre quelques apories liées à l'existence. Le monde est donné à l'homme qui commence à y prendre plaisir, cependant ce goût devient tout de suite amer dès qu'il se rend compte qu'il mourra un jour ou que les moyens dont il dispose pour exister ou pour survivre à certaines situations sont dérisoires. C'est d'ailleurs sous cet angle qu'il faut lire la condition des deux personnages qui sont au sous-sol d'un immeuble et qui s'emploient à satisfaire aux commandes qui viennent de l'étage, et ce dans la plus grande indigence. Du point de vue spirituel, il est clair que ce que nous voyons n'est rien d'autre qu'une parodie de notre relation verticale avec Dieu. Tantôt les hommes se montrent obéissants :

Ben: We'd better send something up.

Gus: Oh! Yes. Maybe you're right²⁷⁹

Tantôt ils se montrent critiques sans être désobéissants :

Ben: I'm thirsty too. I'm starving. And he wants a cup of tea. That beats the band, that does.

Gus: We send him up all we've got and he's not satisfied. No, honest, it's enough to make the cat laugh. Why did you send him up all that stuff? Why did I send it up? Who knows what he's got upstairs [...]. And he wants a cup of tea. That's past a joke, in my opinion²⁸⁰.

Cela met en évidence le rejet de toute croyance aveugle et irraisonnée. En toute logique, il est impossible aux personnages de satisfaire à la demande, puisqu'ils ne disposent d'aucune source d'énergie opérationnelle:

Gus: We can't send the tea. That's all we've got.

Ben: Well, there's no gas. You can't do anything with it, can you²⁸¹?

Raisonnement sur la dimension et le sens du silence théologique, dans le théâtre de Pinter à l'heure où des groupes malintentionnés se cachent derrière les religions pour faire couler beaucoup de larmes et de sang à travers des actes terroristes, revient non seulement à examiner les fondements de la foi et la praxis religieuse, mais surtout à amener à ceux qui le souhaitent à rompre avec une conception complexée et prisonnière de la religion. Même si Pinter refuse toute négation transcendante, il faut noter qu'aux attitudes fanatiques et aux pratiques irréfléchies, s'oppose la foi d'un artiste capable de se poser et poser des questions, non pas dans le sens d'une imagination délirante et spéculative, mais plutôt productive. Les questions que se

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

posent Gus et Ben dans *The Dumb Waiter* (« Who is it upstairs²⁸²? ») trouvent leur justification dans la curiosité de l'homme à savoir afin de pouvoir mieux faire face aux commandements qui ici sont signifiées par les diverses commandes qu'ils reçoivent de l'étage. Là où l'ignorance et une crainte infondée font basculer dans le mauvais sens, la lumière de la raison aide à agir et à pratiquer sans compromettre sa vie et celle des autres. L'homme ne doit jamais s'empêcher de faire, de suivre les commandements autant que faire se peut, cependant cette « obligation » s'arrête ou devient nulle dès qu'elle dépasse la raison, les limites ou les capacités humaines : « Nous devons obéir aux commandements de Dieu que dans un deuxième temps, parce que la raison nous commande de céder une part de notre droit au Tout-Puissant dont notre vie dépend²⁸³ », précise Anne Herla. C'est justement ce qui se dessine dans *The Dumb Waiter* de Pinter. L'homme ne peut s'exécuter que selon ses moyens et capacités, d'autant plus que l'autorité céleste dont il y est question est amour et miséricorde. Par exemple, en y écartant la menace du feu de l'enfer à travers l'image de ce réchaud qui ne pourra jamais s'allumer faute de gaz (« There's no gas²⁸⁴ »), l'idée est de nous rassurer et de nous encourager à prendre nos distances vis-à-vis de mauvais prêcheurs qui pensent pouvoir conquérir les individus par la peur. Dans les croyances monothéistes, le silence de Dieu est cette marge soumise à la réflexion humaine, c'est-à-dire ce que les textes sacrés laissent à l'homme pour des travaux d'exégèse, d'herméneutique et de méditation. Toutefois, cela ne doit pas servir de prétexte à des interprétations biaisées, subjectives ou utilitaristes. L'extrémisme, l'intolérance, le prosélytisme et l'ignorance sont les grands absents dans l'univers théologique du théâtre de Pinter. *Mutatis mutandis*, la religion se rapproche de la science ; dans leurs motivations et intentions premières se trouvent le bien, le bonheur, la lumière (le savoir) et l'épanouissement de l'homme. Ce n'est que leur mauvaise application qui les détourne de leurs objectifs premiers. La liberté de croire ou de ne pas croire, la tolérance et le respect mutuel constituent les jalons de base des principes auxquels Pinter croit et qui sont clairement exposés dans *Night School* où

²⁸² *Ibid.*, p. 145.

²⁸³ Anne Herla, *Hobbes ou le déclin du royaume des ténèbres : politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 58.

²⁸⁴ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 141.

ses personnages se plaisent à partager la même devise qui se décline en amour, liberté et respect ; nonobstant le caractère trivial du propos :

Milly : Live and let live, that's my motto.

Annie : And mine.

Milly : It's always been my motto, you ask anyone²⁸⁵.

Encore faut-il ajouter que la religion telle que Pinter la perçoit combat toute forme d'avarice et invite à la charité et aux activités caritatives. Il faut venir en aide à ceux qui en ont besoin. Et ce à quoi il fait allusion indifféremment comme charité, solidarité, entraide, soutien doit intervenir au moment où les nécessiteux en font la demande :

Milly: You can't take it with you, Mr Soho.

Walter: He wants to be the richest man in the cemetery.

Annie: It won't do you much good where you're going, Mr Soho²⁸⁶.

Au-delà de la vie ici-bas, l'argent et autres moyens matériels n'ont aucune importance. L'on ne se souviendra que des bonnes œuvres et des gestes salutaires, d'autant plus que « la transcendance divine est synonyme d'autosuffisance. Dieu n'a pas « besoin » du monde ou de l'univers, alors que ce dernier dépend directement de lui pour être, pour être créé, et pour se conserver d'instant en instant²⁸⁷ ». Voilà bien qui va dans le même sens que ce que Pinter met en scène avec beaucoup d'humour à travers *The Dumb Waiter*. Pour mieux mettre en lumière l'opulence de l'empire divin, Gus énumère les différents produits dont lui et son compagnon rêvent :

He's probably got a salad bowl. They must have something up there. They won't get much from down here. You notice they didn't ask for any salads? They've probably got a salad bowl up there. Cold meat, radishes, cucumbers. Watercress. Roll mops. Hardboiled eggs. The lot. They've probably got a crate of beer too. Probably eating my crisps with a pint of beer now. Didn't have anything to say about those crisps, did he? They do all right, don't worry about that. You don't think they're just going to sit there and wait for stuff to come up from down here, do you? That'll get them nowhere²⁸⁸.

Comme nous pouvons le constater ici, ce passage dépasse l'autosuffisance de Dieu. En suivant de plus près les propos de Gus, on peut poser que l'homme ne doit pas être privé de ce que la terre contient. Les richesses vitales doivent être mises

²⁸⁵ *Night School*, Plays 2, p. 193.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.202.

²⁸⁷ Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie*, p. 385.

²⁸⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 141-142.

exclusivement et rationnellement à la disposition des êtres. Et dans *The Birthday Party*, il y a une sorte de satire des religieux qui, au lieu de chercher à designer les coupables et les sanctionner, s'en prennent aux victimes telles que Lulu qui se plaint d'abus et d'exploitation sexuels par Goldberg : « That's what you did. You quenched your ugly thirst. You taught me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times²⁸⁹ ! » L'on ne peut que s'indigner de l'attitude de McCann, car au lieu de blâmer les actes de Goldberg, il invite Lulu à s'agenouiller et confesser auprès de lui (« Confess²⁹⁰ ! »)

Par ailleurs, comme on peut s'en convaincre en mettant en regard les personnages de Beckett et ceux de Pinter, on peut en exciper que chez celui-ci le silence est à la fois désiré pour chasser le bruit et craint, car il est synonyme d'anéantissement. Alors que le silence dont Beckett est en quête ne peut être acquis que de manière aporétique, c'est-à-dire par une attitude logorrhéique constante. Pour arriver à ce silence, il ne faut pas se départir des mots, au contraire, il faut s'en servir, car à force de pérorer, le sujet parlant verra le besoin de s'arrêter : « Chez Samuel Beckett, une situation paradoxale se produit. La quête du silence se réalise comme un désir irrésistible de parler. Mais cet excès du dire ne signifie, en vérité, que le souhait de finir, le désir d'aboutir, de conclure²⁹¹. » Il en ressort que quand on s'aperçoit que ce qu'on dit est insignifiant, c'est seulement à cet instant que le silence devient une terre d'asile. Pour que le silence puisse prendre le relais, il faut obligatoirement que le sujet se rende compte de la stérilité du discours qu'il produit jusque-là. C'est un pas nécessaire vers la catharsis verbale. « À vrai dire, il y a un bon moment déjà que je ne sais plus ce que je dis²⁹². » Un tel constat ne peut se faire que par un locuteur conscient des imperfections du langage. Cette reconnaissance semble être le début du retour au silence positif. Et c'est de là que partiront les meilleures paroles, puisque le langage a subi une sorte de purification. Ce silence cathartique aidera la personne à arriver à se faire comprendre, car de lui jailliront des paroles claires et limpides : « Le silence donne à la parole (humaine) le temps de se décanter, de se poser, de prendre forme et consistance, il est l'épreuve de la parole. Il en est aussi la

²⁸⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 74.

²⁹⁰ *Id.*

²⁹¹ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 212.

²⁹² S. Beckett, *L'Innommable*, p. 60.

préparation et le mûrissement. Mais beaucoup plus que cela : il en est l'armature secrète et la trame solide²⁹³. » Mais il faut aussi rappeler que chez Beckett, il y a deux silences qui se côtoient mais qui ne se rencontrent jamais. D'une part, nous avons le silence, ennemi désigné de l'existence, et d'autre part, le silence, à la fois « antithétique » et libérateur de cette parole défectueuse.

Dans cette perspective, nous serions tentés de rappeler au personnage éponyme de *L'Innommable* que les trois choses auxquelles il prétend avoir eu à faire face dans son existence peuvent se ramener à deux. Étant donné que la solitude se retrouve aussi bien dans les deux impossibilités auxquelles il se réfère : « Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire et la solitude²⁹⁴. » Ces solitudes ne sont pas identiques, car celle qui accompagne le silence peut être fertile, tandis que l'autre liée à la parole peut être inquiétante. Malgré ses efforts pour tout dire, l'homme retrouvera seul face à certaines expériences dont les mots ne l'aideront pas à se décharger. Sa présence par le verbe n'enlève en rien sa solitude touchant son monde exclusif. Le silence auctorial comme celui-là auquel Beckett fait allusion (« L'écriture m'a conduit au silence²⁹⁵ ») ne saurait être compris en dehors des silences qu'il a créés pour interagir, à son insu, avec le public. Les silences des personnages de Beckett ne traduisent que ses propres silences. Ce sont ces silences qui assurent la survie et l'intérêt des œuvres, surtout en littérature. Autrement dit, si tout le contenu d'une œuvre était connu, il n'y aurait eu aucun intérêt d'ouvrir ses pages. Considérer une œuvre, c'est aller à la découverte de ce qui est caché, de ce qui est tu, de ce qui constitue un défi pour l'esprit humain. C'est la curiosité scientifique qui nous incite souvent à la lecture des écrits. Tout spectateur semble mû par le désir de découvrir ce qui est enfoui dans les œuvres. Encore serait-il capital de mentionner la place et la fonction de l'ellipse aussi bien dans l'écriture de Beckett que celle de Pinter. Des tournures elliptiques constituent d'emblée les titres de ses œuvres telles que *En attendant Godot*, *Malone meurt*, *Comment c'est*, *L'innommable*, par celui-là ; on lira *The Birthday Party*, par celui-ci. Tout ceci pour dire qu'une chose est amorcée, mais elle

²⁹³ Pierre Masset, « La parole et le silence », dans *Le Langage. Actes du XIIIe congrès des sociétés de philosophie de langue française*, (coll. Langages), Neuchâtel, À la Baconnière, 1966, p. 275.

²⁹⁴ S. Beckett, *L'Innommable*, p. 183.

²⁹⁵ Charles Juliet in *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1999, p. 21.

ne sera jamais dite pleinement ; ce qui constitue son sens réel est tu : c'est de là que se joue l'esprit critique et herméneutique du lecteur. Si dans *En attendant Godot* de Beckett, le spectateur est confronté à la question de l'identité de Godot, dans *The Caretaker* de Pinter, il se trouve face à l'équation de Sidcup, l'endroit où Davies prétend vouloir se rendre, mais également de la vraie signification du rôle de gardien. Par ricochet, ces deux dramaturges veulent attirer l'attention du public sur ce qui manque, et qui demande une participation active et entière. Aussi curieux que cela puisse paraître, il arrive que le silence soit voulu et qu'il soit annoncé publiquement. Le refus catégorique de dire, de parler, de rendre compte de certaines réalités est affiché par ceux qui sont censés édifier leur entourage : « Non, je ne peux pas le dire. C'est-à-dire que je pourrais le dire mais je ne le dirai pas, oui, il me serait facile de le dire, car ce ne serait pas vrai²⁹⁶. » Ce refus arrive inopportunément, car c'est au moment crucial où des informations sont voulues que le personnage proclame cette position. Le personnage laisse ainsi son alter ego sur sa faim, en refusant de ne lâcher aucun morceau : « Je n'ai pas l'intention de raconter les diverses aventures qui nous arrivèrent, à moi et à mon fils²⁹⁷. »

Dans le théâtre de Nathalie Sarraute, la thématique du silence est aussi bien présente et revêt diverses significations. Par exemple, dans une pièce telle que *Le Silence*, les personnages ont chacun une compréhension singulière du silence. On peut voir pendant que F.3 semble réduire le silence au vide : « Mais vous savez, moi, j'avoue, les gens silencieux, ça ne m'impressionne pas. Je me dis simplement qu'ils n'ont peut-être rien à dire²⁹⁸. » F.4 le perçoit autrement. Dans sa compréhension, le silence des individus ne signifie pas forcément qu'ils n'ont rien à dire. Un silence peut être observé parce qu'il y a beaucoup de choses à dire, alors que l'on attend un moment plus propice pour en parler. F.4 est même fascinée par le silence qui caractérise certains individus : « Eh bien moi, non, j'avoue, les gens silencieux... Quand j'avais quinze ans, j'étais amoureuse d'un monsieur... de loin, bien sûr, j'avais quinze ans, c'était un ami de mon père, il fumait sa pipe en silence... Je le trouvais... Mais... fatal²⁹⁹. » Tel qu'elle le laisse entendre, l'effet qu'avait le silence de cet homme sur elle était si fort qu'elle n'arrivait pas à trouver les mots pour

²⁹⁶ S. Beckett, *Molloy*, p. 30.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

²⁹⁸ Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 159.

²⁹⁹ *Id.*

traduire le message qu'elle y lisait. C'est dire que le silence de cette personne lui parlait plus que les mots et quoiqu'elle n'eût pas le courage de déclarer verbalement son amour à cet individu, cela ne voulait pas dire qu'elle n'avait rien à lui dire à cet âge-là. On est même tenté de soupçonner que ce qu'elle ressentait pour cet homme plus âgé qu'elle était doublement partagé dans ces circonstances où tout recours au verbal était moralement à éviter. Ainsi donc, chez Sarraute le silence est parlant et a une force. En revanche, lorsqu'on le brise maladroitement, on s'expose à des conséquences non escomptées, comme tel a été le cas pour H.1 qui a été obligé, à un moment donné, de raconter des histoires invraisemblables. Ce qui lui a d'ailleurs valu d'être la risée de son entourage : « Votre silence m'a poussé de tout son poids... J'ai été très loin, trop fort³⁰⁰... » En manquant l'occasion de se taire, H.1 s'est fait du tort et du mal avec sa langue. Il est maintenant dans le regret de ce qu'il aurait pu éviter en se murant dans le silence comme l'ont fait les autres autour de lui. Il se sent trahi et victime des mots prononcés sans retenue : « Oh, ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle... Oh, me cracher... Tant d'impudeur... Une telle indélicatesse... Vous voyez, je suis puni. Bien suffisamment. Pour en avoir manqué, moi aussi. C'est là ma faute, j'ai manqué de pudeur. C'est cela qui vous soulève le dégoût, n'est-ce pas ? C'est quelque chose que vous ne pardonnez jamais. J'ai galvaudé, c'est ça³⁰¹... » L'on peut voir que dans *No Man's Land* de Pinter, Foster s'évertue à observer le silence, c'est-à-dire à se garder de demander des détails à l'homme qu'il a rencontré dans le désert. Malgré un éveil de curiosité, il décide d'échanger sur autre chose avec l'individu :

Foster : You know what I saw once in the desert, in the Australian desert ? A man walking along carrying two umbrellas. Two umbrellas. In the outback.

Pause

Spooner : Was it raining ?

Foster : No. It was a beautiful day. I nearly asked him what he was up to but I changed my mind³⁰².

Ce qui a freiné le désir de Foster de savoir pourquoi cet homme traîne avec deux parapluies, c'est la peur de se voir rembarrer, d'en prendre pour son grade ;

³⁰⁰Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 156.

³⁰¹*Ibid.*, p. 156.

³⁰²*No Man's Land*, Plays 3, p. 358-359.

l'idée qu'il s'est fait de cet homme lui dicte une certaine prudence, lui demande également de surveiller son langage: « Well, I decided he must be some kind of lunatic. I thought he would only confuse me³⁰³. » Foster redoute les conséquences que peut avoir une imprudence verbale envers son interlocuteur. Contrairement à H1 de Sarraute, le Foster de Pinter réussit à déjouer les pièges des mots.

II.3.3. Le rapport ambigu du théâtre au langage

Comme Pinter, Beckett fait appel à la répétition pour faire parler le silence. Cette répétition est loin de ressembler au ressassement. Car, à partir du moment où il vise à produire du sens en attirant l'attention du spectateur par la mise en relief des choses par la répétition, sa technique est aux antipodes du ressassement qui est dû plus à une panne de mots. L'on ressasse, en général, quand on ne trouve pas de mots nouveaux pour faire avancer le discours. Autrement dit, si le ressassement montre la stérilité du langage, la répétition, elle, est faite à dessein, car elle vise à faire résonner profondément dans les oreilles les réalités qu'elle reprend inlassablement pour obliger à celui qui les entend d'aller au-delà de ce qui est audible : « À plusieurs égards, la répétition constitue une stratégie du silence très efficace. Sa plus grande qualité est de voiler le sens des mots. Un mot, même familier, perd sa signification convenue, devient étranger... il se vide du sens qu'on lui a attribué et se met à signifier autrement, par sa forme et sa sonorité³⁰⁴. » Sans doute convient-il d'ajouter que si la contradiction est bien présente chez Beckett et qu'elle est utilisée comme une stratégie du silence, il n'en est pas moins vrai chez Pinter, à qui le procédé est cher. Si par exemple, le discours de L'Innommable est contradictoire sur ses capacités langagières : « C'est donc moi qui parle, tout seul », propos annulés par « Non, je suis muet³⁰⁵ », celui de Davies au sujet de son sac, dans *The Caretaker*, s'inscrit dans la même logique. Après avoir revendiqué le sac comme sa propriété, aller même jusqu'à créer une « dispute » entre les deux frères, Aston et Mick, à la surprise générale, il infirme plus tard ce qu'il venait de revendiquer : « No, this ain't

³⁰³ *Ibid.*, p. 359.

³⁰⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 237.

³⁰⁵ S. Beckett, *L'Innommable*, p. 34.

my bag³⁰⁶. » De telles contradictions dans les déclarations, de pareilles palinodies montrent que tout semble incertain, tout reste ouvert aux appréciations du spectateur ou du lecteur averti ; l'affirmation définitive donc lui incombe. C'est le devoir de ce dernier de trancher par rapport aux différentes versions antonymiques qu'il entend. Cette dialectique affirmation / contradiction offre au spectateur / lecteur l'opportunité de se positionner, de décider, de confronter les différents fragments épars pour en constituer le sens. Or, ce langage qui ne se tait pas, qui parle pour ne rien dire ou qui affirme et qui se rétracte ne fait que renforcer la position du spectateur, car il aiguise son appétit et redouble sa curiosité. Cet appel au « travail coopératif³⁰⁷ » lancé à l'endroit du lecteur ne doit pas tomber dans l'oreille du sourd ; surtout si l'on écoute Pinter qui explique clairement que les discours prononcés ne constituent qu'un avatar du *pars pro toto* de la réalité silencieuse : « Il y a deux sortes de silences : un silence où aucune parole n'est formulée et un autre où l'on emploie un torrent de mots, un langage enfermé sous lui et qui est sa référence continue, le langage que nous entendons est une indication de celui que nous n'entendons pas³⁰⁸. » Même si l'on ne peut manquer de noter la nature des silences, le problème n'est pas pour autant résolu. Car le principal défi est d'arriver à faire parler ces silences qui caractérisent l'œuvre de Pinter où le crypté, l'insaisissable et le fuyant se côtoient sans cesse.

Certes, il peut paraître paradoxal de décider de parler du silence dans un domaine tel que le théâtre marqué par une frénésie et une profusion verbales. Toutefois, à bien y réfléchir, l'on se rendra compte que des non-dits, de l'incomplétude et des zones d'ombre subsistent bel et bien là où une certaine abondance verbale se déploie. Le silence dont il est question dans l'œuvre de Pinter est une stratégie, un procédé littéraire qui s'ébauche autour des efforts visant à exprimer ou à faire comprendre des pensées, des expériences et qui vont au-delà de la faillibilité et de la pauvreté du langage. Étant donné que tout n'est pas inscrit au cœur des mots, le silence qui nous préoccupe est une composante des modes d'expression humaine. Sa présence se signale à chaque fois que l'élément verbal montre ses limites, ses lacunes ou ses failles. Cela dit, malgré une quantité

³⁰⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 39.

³⁰⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 28.

³⁰⁸ Entretien à la BBC avec Hallman Tennyson, 7 août 1960, cité par Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 206.

considérable de mots prononcés, le substrat du langage est à chercher dans ce que les personnages taisent et non dans ce qu'ils prétendent vouloir dire. La présence d'une parole creuse et inexpressive dans son œuvre est un appel à « écouter » le silence.

Notons qu'à partir du moment où le langage articulé devient inadapté dans la recherche de la vérité, d'autres outils d'expression s'invitent. L'opportunité du silence se justifie par le caractère insaisissable de certaines réalités au théâtre, mais aussi par le devoir du lecteur de continuer à rechercher la vérité en s'appuyant sur d'autres moyens, étant donné les limites, les failles et l'opacité de l'outil verbal. Le silence est considéré aussi comme un élément constitutif du théâtre. Il est au cœur du style du dramaturge, car c'est un acte par lequel il décide de ne pas parler ou d'arrêter de faire entendre sa voix. Il peut être volontaire ou involontaire, relevant du choix personnel ou imposé. Il s'agit d'un renoncement aporétique, car il faut s'abstenir à dire pour dire mieux voire plus. Quiconque est amené à réfléchir sur des questions dramatiques doit aussi bien prendre en compte ce qui se dit, ce qui se voit comme ce qui n'est ni verbalement ni visuellement matériel. Étudier le silence, c'est chercher également à faire parler la voix de l'allocutaire, notamment cette voix silencieuse d'un lecteur solitaire qui essaie de comprendre les messages qui lui sont adressés. En « supprimant » la référence, l'écriture de Pinter se met à suggérer, à taire en disant et à dire en taisant. Si dans sa quête du sens et des fondements par le langage, le lecteur voit la vérité se glisser entre les doigts avant de finir par la perdre ; par le silence, il peut espérer tout retrouver. Il n'est plus question de reléguer le silence à l'arrière plan, car c'est en son sein que se trouvent les vérités les plus profondes et les plus sûres. Tout devient aisé à appréhender quand les mots se taisent.

À l'inverse de ce qui se passe quand le langage se déploie, avec le silence, il est souvent difficile de changer, de déformer ou de transformer une vérité. Même Pinter le reconnaît explicitement quand il déclare : « Donc le langage en art reste une opération extrêmement ambiguë, un sable mouvant, un trampoline, un étang gelé qui pourrait bien céder à tout moment sous votre poids, à vous, l'auteur³⁰⁹. » Notons qu'à la base le silence est loin de s'opposer à l'écriture qui est un langage verbal. Au contraire, ils se complètent, car l'un ne peut exister sans l'autre. Si l'écriture vient du silence, ce dernier ne peut se passer d'elle, autrement son existence serait un néant. Il serait donc une non-existence sans le langage. Remarquons tout de même qu'il y a

³⁰⁹ *Art, Vérité et Politique*, p. 13.

une écriture du silence d'une part, et un silence de l'écriture de l'autre. Une écriture du silence peut être comprise comme un langage qui n'arrive pas à tout exprimer. Cependant, le silence de l'écriture est fait d'espaces où des mots manquent, parce que l'écrivain ne parvient pas à les trouver pour exprimer sa pensée. Le statut et le destin de l'écriture sont soumis à l'arbitraire et à la fragilité. C'est ce que Pinter et Stoppard entendent nous faire savoir, à travers des expériences dans *The Birthday Party* et *Travesties* dans lesquelles leurs personnages respectifs, McCann et Tzara s'en prennent impitoyablement à des documents écrits. Ils les réduisent en pièces, les reconstruisent autrement ou en font ce qu'ils désirent par la suite. Ceci revient à dire, comme dans le cas de Tzara, que les mots d'un texte peuvent être soumis à des traitements qui pourraient lui donner une signification seconde : « Tzara finishes writing, then takes up the scissors and cuts the paper, word by word, into his hat. When all the words are in the hat he shakes the hat and empties it on the table. He rapidly separates the bits of the paper into random lines, turning a few over, etc., and then reads the result in a loud voice³¹⁰. »

Dans son exercice de démonstration, à l'instar de Pinter, Stoppard laisse des coudées franches à ses personnages. Au point qu'ils n'hésitent à s'attaquer aux fondements du langage. Dans leur échange, Gwen et Joyce font usage des non-mots ; ils font fi des principes du langage conventionnel fait de mots authentiques ou clairement désignés comme tels :

Gwen : Uh-hum

Joyce : uh-hum³¹¹

Et comme le langage ne s'emploie plus pour exprimer clairement des pensées, des idées, des personnages de Stoppard, à l'image de ceux de Pinter, ont recours à des expressions paronymiques, des mots de sons quasi-identiques sont alignés sans aucun souci d'explications, et ce, malgré leur manque d'évidence. Ces mots sonneront creux dans l'oreille du néophyte, de celui qui ne s'est pas préalablement préparé à saisir leur sens profond : « Entweder transubstantiality, order consubstantiality, but in no way substantiality³¹². » Pire, ceux qui les produisent n'en prennent pas le temps pour éclairer la lanterne de leurs interlocuteurs. Ils les laissent dans la plus grande ignorance ; dans le plus profond silence de ce qui n'est

³¹⁰ Tom Stoppard, *Travesties*, Londres, Evergreen, 1975, p. 17-18.

³¹¹ *Ibid.*, p. 18.

³¹² *Ibid.*, p. 19.

qu'une somme d'éléments sonores et bruyants. De tels concepts émis sans aucune démonstration concrète plongent dans le silence des réalités auxquelles l'on se réfère. Ainsi, le recours à des outils comme le silence se justifie, d'autant plus que Pinter lui-même ne fait pas confiance aux mots ; son art est une forme qui essaie de franchir cet obstacle que constitue le langage. Et peu importe ce qu'en disent ses détracteurs, le silence est vivement acclamé par Pinter qui déclare à ce propos : « À mon avis, dit Pinter, nous ne communiquons que trop bien dans notre silence, par notre silence, par ce qui n'est pas dit, et ce qui se passe, c'est une continuelle évasion, un combat d'arrière-garde désespéré pour préserver notre quant à soi. La communication est trop périlleuse. Pénétrer dans la vie de quelqu'un d'autre a quelque chose de terrifiant. Dévoiler aux autres notre pauvreté intérieure est une éventualité par trop redoutable [...]»³¹³. » Ceci nous invite à être attentif à ce qui ne se dit pas, ce qui n'est pas dit. En se reportant à *The Birthday Party*, nous y trouvons une image forte qui est celle de Goldberg à bout de souffle pour avoir essayé de parler sans marquer de pauses nécessaires et sans arrêt. À travers cet exemple, notre attention porte sur l'exténuation de la parole et l'urgence de la remplacer et de la relancer par un autre mode d'expression. Goldberg est le symbole d'une parole corrompue, défaillante et bavarde, faite souvent que de mondanités et d'inepties. L'on ne saurait terminer sur le rapport de l'écriture au silence, sans mentionner ce qu'elle lui doit. Il est manifeste que le silence est un facteur clé pour la réalisation de tout projet littéraire ou scientifique. Et un silence ne peut être meilleur que celui que la nature nous offre. Le silence naturel est identifiable grâce à une existence tributaire de la nature et de son contenu. Il est naturel dans la mesure où il ne peut être repérable que dans cette nature qui contient aussi en son sein des bruits qu'il domine. Ainsi, il devient le refuge des amoureux de la nature comme les poètes. Ce ne sont pas les romantiques qui nous démentiront, puisqu'il leur a servi à la fois de cadre et de source d'inspiration. Si, par exemple, le poème *The Daffodils* a pu être conçu et écrit, c'est en grande partie grâce à cette nature qui a offert à William Wordsworth cette solitude et cette quiétude :

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,

³¹³Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 53.

A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze [...] ³¹⁴.

Le désir et l'élan de se servir de la plume pour peindre naissent des conditions favorables. Justement, dans *Langrishe, Go Down*, Otto nous rappelle que l'acquisition du savoir et de la science exige un certain style de vie. Parfois, l'isolement et le retrait sont le lot de toute personne qui se lance dans une recherche scientifique ou spirituelle : « The life of a scholar... is lived within a narrow compass, in mute abstraction and solitary drudgery. The wonder is that Swiss Cottage didn't kill me. But no, here I am, as you see, sound in mind and limb ³¹⁵. » En raison de l'intérêt qu'Otto accorde aux pensées philosophiques d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger ³¹⁶, nous comprenons qu'une certaine retraite scientifique ou spirituelle est nécessaire. D'autant plus que réfléchir ou « philosopher, c'est apprendre à mourir ». Quiconque s'attache à la compréhension profonde de ce qui est sensible ou métaphysique est appelé à faire un vide autour de soi. L'on doit apprendre parfois à mener une vie qui est presque identique à celle d'Otto qui est obligé de quitter son Allemagne natale pour l'Irlande. Loin des siens, il ne vit pas seulement dans l'anonymat et le silence, mais aussi dans le dénuement : « You are quite right, of course. I am cut off here. There is no music. None whatever. One feels its absence. Even the mattresses are of inferior quality, hard and uncomfortable ³¹⁷. » Otto accepte sa présente condition, car il est conscient que la quête de la sagesse, de la science requiert le repli, des privations et des sacrifices. Cette attitude rappelle celle de Duras qui invite les écrivains à fuir les foules pour se consacrer à l'écriture. C'est dans la solitude physique que l'activité mentale devient productrice : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Il faut toujours une séparation d'avec les gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle : c'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence

³¹⁴William Wordsworth, Poems, in *Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807*, Londres, Cornell University Press, 1983, p. 207-208.

³¹⁵*Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 591.

³¹⁶*Ibid.*, p. 606.

³¹⁷*Ibid.*, p. 639.

autour de soi³¹⁸. » Cette position de Duras est née à la suite d'une expérience à travers laquelle elle a été amenée à abandonner sa plume à cause d'une présence ennuyeuse et indésirable d'enfants. Elle plaint les autres femmes qui sont appelées à veiller sur leurs enfants ou à être à l'écoute de leurs problèmes. Une telle vie ne facilite pas l'implication de ces femmes dans l'écriture. Comme il apparaît dans son témoignage, il est difficile de se concentrer si le bruit environnant fait la loi. Vivre au milieu du bruit, c'est voir sa production artistique compromise : « Cette maison, c'est le lieu de la solitude, pourtant elle donne sur une rue, sur une place, sur un très vieil étang, sur le groupe scolaire du village. Quand l'étang est glacé, il y a des enfants qui viennent patiner et qui m'empêchent de travailler. Je les laisse faire, ces enfants. Je les surveille. Toutes les femmes qui ont eu des enfants surveillent ces enfants-là, désobéissants, fous, comme tous les enfants. Mais quelle peur, chaque fois, la pire. Et quel amour³¹⁹. »

³¹⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14-15.

³¹⁹ *Ibid.*, p.16.

Chapitre III : Silence, métaphysique et science

III.1. Sens et rôle du silence dans la sphère sociale

Abordé dans l'optique des interactions sociales, dans les rapports interpersonnels ou dans sa dimension sociologique, le silence présente plusieurs facettes et fonctionne de multiples manières. Dans cette dynamique sociale, deux attitudes sont à noter dans les groupes sociaux : d'une part, il y a ceux qui prônent l'intériorité, l'intimité, et d'autre part les détracteurs de cette logique discrétionnaire, en l'occurrence ceux-là qui militent en faveur de l'extériorité. Dans leur conviction, rien ne doit rester dans le silence ; il faut tout dire. Et ces deux positions se voient clairement dans *Reunion* où lors de son retour à Stuttgart, après cinquante-cinq ans de vie en exil aux États-Unis, Henry fait d'abord face à des murs de silence. Les différentes personnes qu'il rencontre et qui connaissent son meilleur ami, Konradin von Lohenburg qu'il n'a pas revu depuis 1932, ne consentent pas à lui fournir la moindre information sur cet homme:

Gräfin : And what can I do for you ?

Henry : I was a close friend of Kondarin von Lohenburg.

Gräfin : Were you ?

Henry : I don't know what happened to him. I would like to know what happened to him. Did he survive the war ? Do you know... Madam ? Can you tell me ? She stands.

Gräfin : It is not a subject I am willing to discuss. I trust you will find your visit to Germany of interest. Please excuse me³²⁰.

Le refus de Gräfin d'aborder avec Harry le cas de Kondarin von Lohenburg, en quittant la chambre, laisse supposer que celui-là veut éviter de lui expliquer des choses troublantes. C'est justement ce que confirme le directeur d'école qui finit par expliquer à Harry que son ancien camarade de classe a été exécuté pour une implication dans un complot contre Hitler : « You don't know ? He was implicated in the plot against Hitler. Executed³²¹. » Et dans *The Birthday Party*, Pinter fait apparaître deux types de personnages : Petey qui se montre plutôt intime et Meg qui

³²⁰ *Reunion*, Screenplays 2, p.602.

³²¹ *Ibid.*, p.609.

apparaît clairement extime. Au moment où son mari cherche à fuir les étrangers, Meg, de son côté, œuvre inlassablement pour rester en interaction verbale à la fois complète et dynamique avec eux. Toutefois, au sujet de cette rétention de secrets que l'on note chez Petey par exemple, Pascal Bouvier précise dans quelle circonstance le silence peut céder au discours. Le secret est détenu jusqu'à ce que son dépositaire juge opportun de rompre le silence dans lequel il l'avait gardé : « La discrétion c'est l'aptitude à savoir garder un secret mais ce n'est pas le refus de toute forme de révélation. L'homme discret sait tenir ses distances face à ce que l'on peut lui confier, mieux même pour éviter toute forme de compromissions, il sait qu'il faut tout faire pour ne pas entendre ce qui se constitue comme secret par le simple fait qu'on l'écoute³²². » Ce caractère cryptique du silence est manifeste dans les textes de Pinter, puisqu'il semble y régner un certain climat de suspicion et de méfiance. Par exemple, un personnage comme Grogan, dans *The French Lieutenant's Woman*, demandera instamment à son interlocuteur de le rassurer qu'il maintiendra leur entourage dans l'ignorance de ce qu'ils se sont dit ou de ce qu'ils se diront.

Grogan: Nothing that has been said in this room tonight or that remains to be said shall go beyond these walls³²³.

La vie en communauté aurait pour objectif la volonté de réunir des êtres aux sensibilités et aux aspirations diverses, mais aussi, et surtout de combattre la solitude et la monotonie. Entrer en contact avec d'autres personnes, c'est savoir à la fois s'exposer à leurs bruits et les supporter. Tout locuteur sera appelé un moment à un autre à faire face aux discours-obstacles. Dans cette appellation sont subsumés toute autre forme d'expression qui en empêche une autre de se dérouler tranquillement. Ce sont ces discours qui viennent perturber une allocution en cours, voire l'arrêter, comme le prouve l'expérience de King dans *A Night Out* : « As I have been trying to say—³²⁴. » À ce niveau, le tiret (—) indique qu'il n'a pas fini de parler, que sa communication a dû s'arrêter du fait d'un manque d'écoute et de silence de la part de son audience. Si bien que pour obtenir le silence de son entourage, c'est-à-dire pour réussir à se faire entendre, une certaine obstination semble devoir s'imposer à King.

³²²Pascal Bouvier, « Le secret, la transparence, la discrétion » dans *Sémiologie du Secret : Représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, éd. Éliane Burnet, Pascal Bouvier, Catherine Lenoir-Bellec [et al.], Malissard, Éditions Alph, 2004, p. 55.

³²³ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 67.

³²⁴ *A Night Out*, Plays 1, p. 356.

Pour cette raison, il n'hésite pas à reprendre deux fois le syntagme verbal précédent. Et quand bien même son discours aurait du mal à se frayer librement un chemin en raison du bavardage concomitant, notons tout de même que sa seule chance de mettre fin à son silence, c'est grâce à l'écoute de son entourage, c'est-à-dire en réussissant à le faire taire au moment où la parole lui brûle les lèvres. Pour que sa parole puisse résonner, il doit au préalable arriver à les faire retenir leur langue et à les faire écouter calmement. On comprend alors que son agacement est plus dû à son refus du silence qui menace son besoin de parole qu'à leur comportement :

King [nervously]: Now please let me continue my toast, ladies and gentlemen. Really, you must settle this elsewhere³²⁵.

On peut le constater, l'homme en tant que membre d'un groupe a besoin de temps à autre de ses semblables pour échapper au silence qui chercherait à l'isoler et à le mettre en proie à des questionnements de toutes sortes. Quand l'individu sort de sa solitude et de son isolement, c'est parce qu'il tente de fuir ce qui ne cesse de le suivre et de le menacer jusque-là : le silence aliénant. En raison de la vie solitaire qui est la source de son angoisse, l'être pense avoir trouvé la solution pour mettre fin à l'emprise de la solitude en allant vers son prochain. Vivre esseulé est une expérience à la fois douloureuse et difficile, car c'est s'appauvrir humainement et spirituellement ; une ouverture semble s'imposer.

Pour une meilleure intelligence du poids et des effets du silence au sein d'un groupe d'individus, arrêtons-nous un instant dans ce cadre familial à la fois intime et restreint qui est celui du couple. Alors constatons-nous que la rareté de productions verbales de l'un des partenaires ne peut être que mal vécue par l'autre ; elle l'affecte sérieusement. Cette douloureuse expérience montre qu'il est difficile de vivre avec quelqu'un sans pouvoir se partager la réalité verbale. L'absence d'échange verbal est le début de souffrances de jour comme de nuit. À ce moment là, des interrogations telles que : Suis-je encore aimé(e) ? Qu'ai-je fait de mauvais ? Que me reproche-t-on ? Autant de questions qui surgissent et qui constituent les réflexions, les soliloques ou les monologues de la personne en quête d'explications. Si, dans *The Caretaker*, Davies s'en remet à Mick, c'est parce que le silence d'Aston l'inquiète et le trouble. Vivre avec quelqu'un dans la même pièce sans échanger le moindre mot devient trop insupportable pour ce vieux clochard qui, au demeurant, souffre de

³²⁵ *Ibid.*, p. 355.

l'ostracisme social. Il se voit davantage coupé et isolé du monde, voire menacé existentiellement par cette absence d'interlocution avec son entourage immédiat. Un tel silence le plonge dans un vide insupportable, une sorte de néant existentiel. Pour lui, se retrouver sans un réel interlocuteur dans cette pièce équivaut à un anéantissement individuel : « You can't live in the same room with someone who... who don't have any conversation with you³²⁶. » S'il y a certains qui n'ont pas la chance d'échanger, d'autres, malgré la présence d'un interlocuteur ne feraient entendre que des propos vides. Prenons le cas des Boles dans *The Birthday Party* : la routine conjugale ne donne aucune chance à une forme de discours qui se projette vers l'avant, c'est-à-dire évolutif. Ce discours familial, en raison de son enfermement cyclique qui fait de son contenu une suite de répétitions et de vacuité, s'atrophie. On comprend, dès lors, que Petey et Meg n'aient pas grand-chose à se dire, ce sont presque les mêmes mots qui jaillissent à chaque fois qu'ils se retrouvent à la maison. Partant de ce constant, l'on est tenté de conclure qu'une telle forme phatique du langage confirme « le rapport de non-rapport » de l'homme à la femme dont parle Levinas.

À propos des conditions d'une bonne production verbale, soulignons que ce qui est en le moteur serait lié à plusieurs facteurs. Le sort de la parole dépend ainsi de toutes sortes de contingences : du temps, de l'espace, des humeurs, des situations, etc. Il est des instants où les locuteurs se montrent loquaces, tandis qu'à d'autres circonstances ils deviennent presque silencieux. Dans *The Go-Between*, Pinter prolonge les réflexions de L.P. Hartley sur les mots et les silences entre les individus. En revenant sur la question du secret et de la confiance, Pinter entend montrer que la méfiance retient souvent des locuteurs avant de s'ouvrir sincèrement et franchement à l'autre. À cause d'une certaine peur de se faire dénoncer, de s'exposer imprudemment au danger, certains personnages exigent d'abord des garanties sûres de la part de leurs interlocuteurs. Voilà pourquoi, pour éviter d'attirer la colère ou le mépris de sa communauté, Ted veut s'assurer que Léo est en mesure de relayer les messages entre lui et Maria sans souffler le moindre mot à son entourage. Avant de braver les interdits de la société en se lançant dans ce genre d'amour en dehors du mariage, Ted commence par sceller une sorte de pacte avec Léo (« But I can trust you... to keep your mouth shut »), à qui il rappelle qu'un secret se doit d'être gardé à

³²⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 58.

tout prix : « Because... you see.... It's a secret³²⁷. » En d'autres termes, ce qu'il lui confie et demande de faire doit rester entre eux ; aucune personne dans leur environnement social ne doit en être mise au courant. Léo est doublement responsabilisé, car Maria exige de lui la même chose que ce qui est conclu entre lui et Ted, à savoir le silence et la discrétion. D'un côté comme de l'autre, on compte beaucoup sur les capacités de Léo à retenir sa langue et à surveiller ses gestes. Se montrer capable de garder un secret ou d'observer le silence sur une réalité donnée, c'est fournir des garanties et donner du courage à l'autre en face pour sortir de son silence afin de s'offrir verbalement à nous. Dans un tel contexte, la promesse de se murer dans le silence devient synonyme d'intégrité morale et d'honnêteté :

Maria : You won't... tell anyone about this letter, will you?

Leo: Of course, I won't³²⁸.

Ce qui est frappant ici est que dans les sociétés où la liberté est absente, certaines règles et normes ne peuvent être contournées efficacement que grâce à une complicité qui se forge dans le silence et la discrétion.

III.2. De la taxinomie discursive : des discours en chassent d'autres

Les discours peuvent être classés en plusieurs catégories et par ordre de priorité. Un discours peut s'imposer grâce à l'importance qu'il revêt ou aux informations qu'il fournit ou en raison du statut de la personne qui le produit. Cela montre que certains locuteurs seront obligés de se taire ou de taire, au moment où des personnalités importantes décident de faire entendre leur voix. C'est pour cette raison que, dans *One for the Road*, aussitôt que la voix de Nicolas résonne dans le haut-parleur, le silence se fait dans le cercle des soldats. L'attention particulière à ce que dit leur supérieur oblige ces hommes à surseoir à toute forme de bruit afin de recevoir les ordres:

Nicolas at his desk. He leans forward and speaks into a machine.

Nicolas : Bring him in.

He sits back. The door opens [...] ³²⁹.

³²⁷*The Go-Between*, Screenplays 2, p. 36.

³²⁸*Ibid.*, p. 39.

Face à la position dominante de Nicolas, aucun autre discours ou réalité sonore ne peut disputer avec sa voix l'espace verbal. Ses subordonnés sont alors dans l'obligation de se taire et de taire tout élément sonore pour se mettre à l'écoute exclusive de sa parole pour s'exécuter sans délai et sans méprise. En plus de cela, on peut noter que quand une situation devient soudainement embarrassante, les gens qui sont appelés à la vivre se voient réduits au silence. Dans *The Basement*, le silence soudain et prolongé de Stott plonge Law et Jane dans une profonde interrogation. Pendant le coma de Stott (« And now he's dying³³⁰ »), ses camarades restent profondément bouleversés. Comme ils n'arrivent pas à entrevoir une solution définitive par rapport au corps, au cas où la mort de Stott serait effective, Law et Jane expriment leur hébétément dans un échange de regards: « They stare at each other³³¹. » À ces instants, aucun mot ne vient pour les aider à exprimer ce qu'ils sont en train de subir. Au fil du temps, comme les choses ne s'améliorent toujours pas, Jane et Law restent effondrés par la perspective de la mort de Stott. Si bien que les deux personnages ne se parlent maintenant que du nez : « Law and Jane in a corner, snuffling each other like animals³³². » Le silence prolongé de Stott plonge Law et Jane dans une profonde interrogation, car ils le voient comme les derniers instants qui lui restent à vivre: « And now he's dying³³³ ». Et comme ils n'arrivent pas à entrevoir une solution définitive par rapport au cadavre, au cas où la mort de Stott serait effective, il ne leur reste que des regards échangés dans une grande impuissance : « They stare at each other³³⁴ ». Dans ces instants où aucun mot n'aide Law et Jane à exprimer ce qu'ils sont en train de vivre comme expérience, seuls des reniflements s'entendent de leur part : « Law and Jane in a corner, snuffling each other like animals³³⁵. » Les mots, même s'ils ne sont pas perdus définitivement, quittent provisoirement leurs usagers du moment.

Dans presque le même sens, Hare montre comment un de ses personnages est contraint au silence, après avoir reconnu publiquement son faible pour un autre

³²⁹ *One for the Road*, Plays 4, p.223.

³³⁰ *The Basement*, Plays 3, p. 158.

³³¹ *Ibid.*, p. 159.

³³² *Id.*

³³³ *Basement*, Plays 3, p. 158.

³³⁴ *Ibid.*, p. 159.

³³⁵ *Id.*

homme (« It's the only time I've ever found a politician sexy... There is no justice. A woman responds to the most deplorable things³³⁶ »). Isobel s'est sentie tout de suite gênée, d'autant plus que « la révélation » a été faite à la présence de son partenaire, Irwing. Au moment où elle se sent coupable de son imprudence verbale, Irwing, lui, le subit comme un affront. Ces propos honteux plongent ainsi la femme et son mari dans un silence sans précédent pendant un bon bout de temps. Ils ne peuvent même plus se regarder les yeux dans les yeux : « She stands a moment. They are both completely quiet, not looking at each other. Then she blushes bright red, looking down. There is a contended silence. Neither of them move or look at each other³³⁷. » Ce qui nous fait dire qu'il y a des moments où le silence doit être observé, des instants où la discrétion doit être de rigueur et d'autres où il doit être évité. Il ne peut être toléré à cause de son impact psychologique trop lourd à supporter. Le silence devient donc pesant et incompréhensible dans le schéma horizontal des interactions intersubjectives, surtout quand ce qui façonne les relations humaines doit être essentiellement fondé sur les mots.

Il faut en outre comprendre que des silences surviendront toujours pendant que nous nous sommes engagés dans une discussion, et ce malgré nos efforts pour rester en contact verbal avec notre entourage. Cela se traduit par des questions répétitives ; nous avons l'impression d'entendre toujours la même chose. Le manque d'écoute ou de compréhension de ce qui se dit en serait largement la cause. Ainsi, tournons-nous à ce point vers Edward Albee, qui dispose d'éléments *ad hoc* pour une meilleure compréhension de ce qui est à l'origine des échecs dans nos interactions verbales. En effet, dans sa pièce, *The Zoo Story*, il montre globalement que la communication n'est réussie que lorsque des interlocuteurs s'entendent sur le contenu de ce qui s'échange, ce qui leur évitera des méprises et de répéter toujours la même chose. Elle montre une certaine absence de communication à travers ce qui se passe verbalement entre Jerry et Peter. La communication entre les individus n'est toujours facile ; elle est souvent minée par le manque de concentration dans l'interlocution interpersonnelle, comme l'on peut le voir ici dans les efforts que fait Jerry pour établir un contact verbal avec Peter. Ceci est d'autant plus clairement mis en lumière, puisque de nombreuses répétitions ponctuent son discours :

³³⁶D. Hare, *The Secret Rapture*, New York, Grove Press, 1988, p. 28.

³³⁷*Id.*

Jerry. I've been to the zoo. (Peter doesn't notice.) I said, I've been to the zoo. MISTER I'VE BEEN TO THE ZOO!

Peter. Hm? ... What... I'm sorry, were you talking to me³³⁸?

Malgré ses efforts de faire entendre ce qu'il dit en criant, Jerry se voit dans l'obligation de répéter des propos déjà prononcés « I went to the zoo³³⁹ ». La méfiance et la réticence de Peter s'expliquent par le refus de ne pas servir de cobaye:

Jerry. But every once in a while I like to talk to somebody, really talk ; like to get to know somebody, know all about him.

Peter (lightly laughing, still a little uncomfortable). And am I the guinea pig for today³⁴⁰?

Il ne consent pas à s'ouvrir verbalement à son interlocuteur ; il cherche à éviter tout risque de s'exposer aux actes destructeurs venant de son milieu social. C'est aussi dans ce contexte de méfiance et de tumulte que des histoires sont racontées sans que celui qui tend l'oreille en saisisse le moindre détail. Par exemple, à la fin de l'histoire de Jerry et du chien, « The Story of Jerry and the Dog », Peter fait savoir au conteur qu'il n'a rien compris de ce récit dont la relation l'a maintenu dans un long silence pendant de longues minutes (sur sept pages) : « I don't want to hear any more. » Et, le pire dans tout cela est qu'à l'arrivée, il n'a rien compris de cette histoire qui a occupé sept pages ; l'imbrication des faits est telle qu'il finit par se perdre, malgré son écoute: « I don't understand you, or your landlady, or her dog³⁴¹... ». Malgré sa patience, son écoute, donc son silence, Peter ne comprend pas grand-chose de ce que Jerry tenait à lui raconter. Tout bien considéré, l'étonnement de Peter au milieu de paroles échangées montre un personnage perdu verbalement ; il ne comprend plus la même chose que son interlocuteur. Il y a quelque chose qui lui échappe dans cette discussion. Il est donc des moments où l'abondance des mots ne signifie ni éclairage ni partage d'informations.

³³⁸ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 113.

³³⁹ *Id.*

³⁴⁰ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 116.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

III.3. Les stratégies de communication : entre clameur et exclusion

Si beaucoup de silence effraie, beaucoup de bruit se révèle également insupportable. L'absence de tout contact, de la moindre interaction verbale met l'individu dans une situation de stupeur et d'interrogation. Le défi de solitude et d'isolement secoue l'être et le force à se tourner vers l'extérieur. Cependant, toute personne soumise à une surabondance de bruit s'indigne et se révolte face à ce tapage dont ses sens auditifs réclament la fin. Quand les passions se déchaînent, il ne faut pas s'attendre au calme, car le comportement des individus qui s'y retrouvent est hostile au silence. Il ne faut pas s'étonner de ce que le silence n'y règne pas, d'autant plus que la foule est généralement source de productions sonores de toutes sortes, allant du plus faible au plus grand bruit. Pendant que des mots fusent de part et d'autre, des objets sont agités, créant ainsi une situation où le bruit fait sa loi. Les gens se parlent en pareils cas, généralement sans préparation préalable, des propos sont émis à tort et à travers. Le sens n'est plus la motivation première qui est derrière les paroles que l'on entend indistinctement dans ce décor sonore presque indescriptible. Toutefois, il convient de souligner que le silence n'est pas éradiqué, puisqu'à cet instant précis certaines gens ne reçoivent pas distinctement ce qui se dit autour d'eux. D'autres font semblant de se parler franchement, alors qu'en réalité ils ne se disent rien. En fait, ce qui se passe, c'est qu'au fond, chacun se méfie de l'autre tout en jugeant, pendant ce temps, que ce n'est pas le bon endroit pour se dire certaines choses, surtout des sujets sensibles. Malgré tout le bruit auquel nous assistons, des silences existent et persistent. En tous les cas, pour avoir une meilleure compréhension du silence sur l'espace social, il va falloir l'inscrire dans le champ lexical de la discrétion et du secret. Être en mesure de garder un secret est un des critères qui permettent à un individu de se voir confier des réalités importantes et sérieuses. Pendant que ces réalités circulent dans un cercle fermé d'un groupe d'individus, un autre groupe reste dans l'ignorance de ces secrets qui lui sont inaccessibles. Et ceux qui risqueraient de deviner ce qui leur est dissimulé ne tiendront qu'un discours de silence, car sous-tendu par des expressions telles que « Je pense que... », « À mon avis... », « Je crois savoir que... », « Il y aurait... ». Ce discours de supputations, puisqu'étant uniquement fondé sur des bribes superficielles

et des présomptions, est plus du bavardage, des mots dans le vent qu'un savoir : il ne trahit guère que l'ignorance. Un bavardage qui cherche à s'inviter dans ce silence plein d'informations qui l'exclut, qui le tient à distance et qui le maintient dans les ténèbres : « Le bavardage s'oppose à une certaine angoisse³⁴². » Pour comprendre cette volonté de circonscrire le discours, c'est-à-dire de cette décision qui consiste à priver un certain groupe d'individus des réalités et des idées, considérons cette notion de « new club³⁴³ » dans *Party Time*. Dans leur esprit, les différents membres de ce club entendent vivre et partager les mêmes valeurs de l'intérieur et isoler l'extérieur. Ces jeunes s'identifient à une idéologie et à un choix de vie, desquels ils entendent exclure le reste de la société qui véhicule d'autres valeurs qu'ils ne partagent pas. Au cours de ces rencontres, des silences se font ; tout ce qui n'est pas convenu pour une discussion est vite repoussé ou réprouvé, comme nous pouvons le noter ici à travers les précisions de Terry à Dusty : « It's not up for discussion, that it's not on anyone's agenda³⁴⁴ ». Tout ce qui se dit ou se fait à l'intérieur doit y rester ; aucun mot ne doit filtrer, tout est censé se limiter dans ce périmètre qui leur est commun et, où ils se retrouvent. Et en nous référant à *Betrayal*, nous pouvons voir alors que la satisfaction affichée par Jerry vient du fait qu'il n'a pas de téléphone dans cet appartement où il vient passer des moments d'intimité avec Emma. Loin du bruit, de toute indiscretion visuelle et auditive, ils ont réussi à commettre des infidélités pendant cinq bonnes années.

Emma: Do you like it? Our home?

Jerry: It's marvellous not to have a telephone³⁴⁵.

À ce propos, nous serions tentés d'avancer que si par le passé, les apartés étaient plus valables au sein d'un groupe, aujourd'hui, ils se déroulent entre une personne qui est physiquement présente à un endroit et une autre qui ne l'est que par sa voix. Les échanges téléphoniques sont des apartés dits modernes dans la mesure où deux individus, au minimum, peuvent se parler à des kilomètres, et ce parmi leur environnement humain immédiat. De par leur définition, ces micro-discussions sont toujours incises dans de vastes programmes verbaux auxquels les « télé-

³⁴² Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 61.

³⁴³ *Party Time*, Plays 4, p. 294.

³⁴⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 296.

³⁴⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 81.

communicants » se plaisent à ne pas faire face. En procédant de la sorte, c'est-à-dire en s'aménageant un espace d'échanges privés, ils se coupent du reste du groupe et créent délibérément des silences entre eux. Par exemple, dans *The Last Tycoon*, Rodriguez ne saura jamais avec précision ce que Didi échange avec son correspondant téléphonique. Même s'il peut entendre les répliques de celle-là, il ne pourra jamais comprendre ce que dit celui-ci. Il est présent au même endroit que Didi, mais il est exclu de sa réalité verbale. C'est dire qu'il a beau entendre des bribes de ce qui se dit autour de lui, Rodriguez n'en saisira jamais l'essentiel et l'intégralité du contenu de l'échange auquel il assiste. Il n'aura qu'une compréhension imprécise et parcellaire de ce que Didi échange avec son correspondant au téléphone.

III.4. Spatialité et temporalité du silence

Soutenir qu'il y a des moments et des endroits pour échanger sur des affaires précises, c'est admettre *ipso facto* qu'avant d'en arriver là, c'est le silence qui doit prévaloir. En d'autres termes, on n'en parlera que parce que c'est le moment idéal, au bon endroit, avec les vrais interlocuteurs et que la façon d'en parler sied également. S'agissant des affaires familiales, en semaine, on ne peut pas en parler, car pour des raisons professionnelles on se retrouve dans d'autres lieux et avec d'autres personnes. Cependant, en fin de semaine, l'on peut discuter de toutes les questions concernant la famille, soit autour d'un verre, d'un repas, soit au cours d'une balade. Le cadre professionnel ne saurait à aucun moment et sous aucun prétexte servir de milieu pour traiter des questions privées ou familiales, ici, c'est le silence qui devrait être observé. Taire les problèmes de la famille ou personnels pendant les jours de travail, c'est se donner la chance de se concentrer sur ses devoirs techniques. Tel que le montre *The Hothouse*, lorsqu'une interlocution devient indésirable, des personnages cherchent tous les prétextes pour se soustraire des échanges qu'ils voient comme des lacs. Pour éviter de tomber dans le piège des mots, Gibbs refuse de parler de l'accouchement de la patiente 6459 avec Lush dont la curiosité devient grande. Vu la gravité des choses et ce qu'il en sait, Gibbs fuit le sujet. En plus, il a bien compris que Lush ne cherche qu'à l'amener à attribuer la paternité au directeur :

Gibbs : Listen, Lush. I'm not prepared to have any kind of conversation with you whatsoever. If you've got something to report report it and don't make a fool of yourself.

Lush: Are you the father, Gibbs?

Gibbs sits back and folds his arms.

Lush : Or the old man. Is the old man the father³⁴⁶?

En se dérochant à toute discussion sur le cas de cette patiente, Gibbs entend éviter tout mot qui pourrait lui jouer un tour et lui faire dire des choses qui peuvent détruire sa carrière et ruiner sa vie. Bien entendu, si Cutts se plaint auprès de Roote du cas de Gibbs, c'est principalement parce que celui-ci n'aborde jamais avec elle des problèmes sociaux. Leur objet de discussion ne dépasse jamais les questions liées au travail. Comme Cutts l'explique à Roote, leurs échanges ne sortent jamais du cadre professionnel :

Roote: What do you mean, never speaks to you ? He's obliged to speak to you. You're working together, aren't you?

Cutts: Oh yes, he talks shop to me. We discuss the patients, naturally. We were discussing one of the patients Only yesterday. But he never speaks to me socially³⁴⁷.

Dans le scénario de Pinter, *Langrishe, Go Down*, selon Imogen, vivre avec quelqu'un, c'est apprendre à le supporter et à endurer ses imperfections. De sorte qu'elle s'est toujours interdite de donner de détails peu flatteurs sur tout ce qu'elle sait d'Otto. Les propos blessants de son compagnon ne lui font pas perdre ce principe de discrétion :

Imogen (VO) : Do I no longer excite you ? Is that what it is ?

Otto (VO) : Oh you excite me, certainly. It's only...

Imogen (VO) : Only what ?

Otto (VO) : You grind your teeth at night.

Imogen (VO) : Oh is that a fact ? Well, what about all the lousy filthy degrading disgusting things I have to put up with from you ? What about then³⁴⁸ ?

La vie en couple est donc faite de choses qui peuvent se dire et d'autres qui ne peuvent ou qui ne doivent être dites. Dire de détails blessants, c'est créer une certaine tension, voire une rupture. Sur ce point-là, la société ne manque pas d'énoncés gnominiques pour encourager ses membres à ne jamais se séparer du silence comme s'il était d'une valeur inestimable et un élément fondamental pour sa stabilité et sa

³⁴⁶ *The Hothouse*, Plays 1, p. 229.

³⁴⁷ *The Hothouse*, Plays 1, p. 223.

³⁴⁸ *Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 636.

pérennité. « La parole est d'argent mais le silence est d'or. » Si ce proverbe arabe invite au silence et au contrôle de son expression verbale, l'apologue de Florian :

« Pour vivre heureux, vivons cachés³⁴⁹ » va plus loin, car il est une injonction au retrait, à la solitude pour exister pleinement. Afin d'échapper à la violence et à la destruction, l'être se doit de se replier sur lui-même et ne doit ni s'extérioriser, ni s'afficher ouvertement sous quelque forme que se soit, y compris celle du discours. C'est pourquoi le respect du sens de l'éthique professionnelle oblige Gibbs à exiger que Lush quitte le bureau pour qu'il puisse rendre son rapport à son supérieur hiérarchique. Dans sa tête, l'obligation professionnelle n'admet pas que ce rapport soit rendu en la présence d'une présence étrangère au service, d'un intrus :

Gibbs: I have something to report, sir.

Roote: What? (Gibbs looks at Lush.) Oh, never mind about him! What is it?

Gibbs: I don't approve of divulging official secrets to all and sundry, sir³⁵⁰.

Par une telle prudence voire méfiance, le sujet réussirait à échapper à toute autre parole qui voudrait le rabaisser, déformer ses propos ou lui faire dire ce qu'il n'a pas voulu dire : « Contre les paroles impures, il y a une prophylaxie radicale, et c'est celle du silence³⁵¹. »

Dans une optique d'interrelation personnelle, on peut s'apercevoir que le silence de la vie d'un individu, ce qui constitue ses expériences, son vécu et ses projets ne peut être dérangé que lorsqu'il entre en contact avec d'autres personnes. Surtout si leur indiscretion les pousse à le soumettre à des séries de questions de toutes sortes. Dans ce qu'il convient d'appeler le choc de volontés, il faut noter que malgré leur propension inquisitrice, certaines gens resteront toujours dans l'ignorance des choses, puisque des silences seront faits sur des faits, des gestes et événements. En tout état de cause, l'option dissimulatrice choisie par d'autres individus se soldera par un échec partiel, car des secrets seront violés nonobstant de nombreux efforts à observer le silence total. Le refus de ne rien dire ne peut pas toujours rester impossible dans la vie en groupe. Vivre en communauté ou partager un cadre de vie avec d'autres individus, c'est se prêter consciemment ou inconsciemment à une sorte d'interrogatoires. C'est ce qu'auraient compris certains personnages de Pinter, à l'image de Stanley qui, dans *The Birthday Party*, pour échapper à toute

³⁴⁹ Florian (Jean Pierre Claris de), *Le Grillon*. II, 2 (1783).

³⁵⁰ *The Hothouse*, Plays 1, p.265.

³⁵¹ V. Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Flammarion, 1960, rééd. coll. Champs, 1978, p. 65.

interpénétration avec le monde extérieur jugé dangereux, voire destructeur, va même jusqu'à s'enfermer dans une pièce chez ce couple qui vit au bord de la mer.

Lulu : Do you want to have a look at your face? (Stanley withdraws from the table.) You could do with a shave, do you know that ? (Stanley sits, right at the table.) Don't you ever go out? (He does not answer) I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long ? (Pause.) Hasn't Mrs Boles got enough to do without you under her feet all day long?

Stanley : I always stand on the table when she sweeps the floor³⁵².

Stanley a une certaine appréhension quant à la réception ou à la diffusion de ses propos, au point qu'il va procéder à un enfermement à la fois physique et verbal en s'éloignant du bruit et de la fureur. Pour reprendre les mots de Thomas Gray, il est physiquement et linguistiquement *far from the madding crowd*, voire de la « maddening crowd ». S'éloigner de cette foule, qui peut rendre fou par son refus de discrétion et d'intimité, est une étape dans la quête de la quiétude et d'apaisement spirituel. Leur rejet de toute vie privée peut être la source de nos ennuis et difficultés. À l'opposé de l'« autarcie » de Stanley et de tant d'autres personnages de Pinter, l'extériorité verbale de Meg est malheureusement la cause immédiate des souffrances que va connaître leur ancien pensionnaire devenu « membre » de la famille. Nonobstant ses efforts pour échapper à l'intrusion de ce monde destructeur, Stanley va tomber entre les mains du mal. Avec le recul, on peut alors affirmer que c'est en étalant leur vie familiale sur la place publique, c'est-à-dire en la portant à la connaissance des inconnus que Meg devient responsable de tout ce qui est arrivé à Stanley. La violation du secret familial par la mise en scène de l'intimité d'un de ses membres a permis à des visiteurs mal intentionnés comme Goldberg et McCann de saisir le moment opportun pour disposer physiquement et moralement de celui qui peut être considéré comme « le fils » du couple (Petey / Meg). L'indiscrétion verbale de Meg est, par conséquent, à l'origine de l'effondrement familial par la torture et l'enlèvement de leur unique « enfant », Stanley. S'ouvrir verbalement à un inconnu, c'est s'exposer à des situations dont les conséquences peuvent être désastreuses.

Dans un environnement hostile où certains individus sont prompts à juger et condamner, ceux qui ont choisi d'autres valeurs différentes de celles de la société réactionnaire se verraient dans l'obligation de vivre leur singularité dans le silence et dans la discrétion. Dans *The Birthday Party*, Pinter montre que le célibat est mal vu

³⁵² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 19-20.

dans un milieu social où le mariage est valorisé. Une des raisons de la marginalisation de Stanley serait d'avoir voulu rester toujours célibataire ; un choix que Goldberg a du mal à comprendre : « Why did you never get married³⁵³ ? » C'est ce qui se note également dans *The Judas Kiss* de D. Hare où deux volontés s'opposent : pendant que Bosie déploie des efforts pour rompre le silence et sortir de cette marginalité injustifiée, Wilde (contrairement à l'Oscar Wilde qui a osé défier l'Angleterre victorienne en assumant et en affichant courageusement son orientation sexuelle) montre son opposition de crainte d'attirer injustement les critiques :

Bosie : What, are we to spend our whole lives shrouded in secrecy, covering our offense in shame?

Wilde : So it appears.

Bosie : Never daring to speak, never daring to say: ' yes, we are two men who believe in the highest form of love—the purest, the most poetical, such as that which exists between us'? Love between men? Can we not speak of that?

Wilde:... Let this conversation be over.

Bosie. You always divert. You always turn away.

Wilde. Why not?³⁵⁴

Les silences liés aux tabous semblent émaner d'une société qui ne chercherait plus à maintenir les individus dans l'ignorance que dans le savoir. Toutes les vérités, dit-elle, ne sont pas bonnes à dire. Un silence qui permet de vivre et de rester en sécurité est meilleur qu'une vérité qui, une fois révélée met le feu aux poudres. C'est d'ailleurs dans cette même optique qu'il est enseigné ce fameux adage : il faut savoir tourner sa langue plusieurs fois dans sa bouche avant de prononcer le premier mot, car une fois sorti de la bouche, les effets qu'il peut avoir peuvent être désastreux pour le milieu où les mots sont prononcés. L'autorité sociale exige le silence qui devient loi, car instituée comme telle tacitement. Cette loi du silence surveille et punit les contrevenants, ceux-là qui n'ont pas appris à contrôler leurs propos ou qui ont osé briser le silence exigé pour bafouer l'ordre et les valeurs par de nouveaux discours non autorisés : « La théorie enseigne avant tout à se taire, elle révèle les dangers de la prise de parole, elle menace de condamner ceux qui auraient l'imprudence de recourir à elle pour élaborer un discours effectivement dit,

³⁵³ *The Birthday Party*, p.43.

³⁵⁴ D. Hare, *The Judas Kiss*, p. 72-73.

une accusation effectivement formulée³⁵⁵. » Avec l'évolution des sociétés et des mentalités, ce qui était considéré hier comme tabou et qui devrait être donc tu cherche à s'affirmer. Admettons tout de même que cela n'est pas toujours évident, car des principes et des lois réactionnaires restent encore effectifs. Les adeptes et les partisans d'un nouvel ordre, d'une nouvelle façon de vivre et d'exister restent prudents et méfiants à l'égard de ceux qu'ils voient comme les gardiens de cette vieille école. Ainsi, des choix et des orientations sont faits et suivis discrètement; pour éviter toute confrontation directe ou toute critique de la part des détracteurs. La ligne de démarcation entre le silence et ce discours minoritaire et timide est très fragile et bouge sans cesse, car la peur ou la gêne font que ses détenteurs se servent des mots dans un espace très marginal et ce qu'ils disent est souvent fait de circonlocution.

Le langage est donc bien surveillé, rien ne se dit n'importe comment, n'importe où, n'importe quand, avec n'importe qui : le lieu, la manière, le moment et le public sont prudemment identifiés. La prudence et la méfiance dictent leurs lois, ainsi l'on ne parle pas ouvertement aux gens rencontrés pour la première fois des thèmes sensibles sur la foi, l'idéologie, la sexualité, etc. Nonobstant leur dépendance des mots, la pièce nous donne à voir que Goldberg et McCann n'expliqueront jamais clairement le motif de leur séjour chez les Boles. Ce que Goldberg essaie de faire croire à Meg est loin d'être la raison de leur présence: « We heard that you kindly let rooms for gentlemen. So I brought my friend along with me. We were after a nice place, you understand. So we came to you. I'm Mr Goldberg and this is McCann³⁵⁶ ». La première tactique consistera d'abord à tourner autour du pot, à jauger avant de prendre le risque de dire nommément les choses ; même si tel ne sera pas le cas dans *The Birthday Party*. Un tel procédé est employé dans le seul but de ne pas blesser, de ne pas heurter les sensibilités ou de susciter le rejet et les critiques acerbes. Dans l'espace social, est considéré fou celui qui ose, sans se cacher, sans détour, dire les vérités qui gênent les autres individus. Et pour l'obliger à se taire ou à taire son langage jugé dangereux et marginal, cet homme désigné comme fou est muselé par les organes de répression dont dispose cette société qui se dit menacée, voire

³⁵⁵Marc Augé, *Théorie des pouvoirs et idéologie : étude de cas en Côte-d'Ivoire*, Paris, Hermann, collection Savoir, 1975, p. 226.

³⁵⁶*The Birthday Party*, Plays 1, p. 24.

offensée. Une telle offense et les risques encourus lorsqu'elle est perpétrée sont à peine mentionnés dans les pièces de Pinter, *The Caretaker* et *A Night Out* où précisément certains personnages comme Mrs Stokes sont prêts par les moyens verbaux tels que les mots à imposer leurs croyances et leurs préjugés. Ils ne font montre d'aucune tolérance. Ils instaurent ce qui peut être désigné comme une sorte de dictature verbale, tout ce qui sort de leur bouche doit être pris pour argent comptant, une vérité indiscutable et immuable. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'ils rejettent tout esprit de contradiction. Fort convaincus de leur position dominante, ces individus appliquent une sorte de politique de musellement; ainsi ils empêchent d'autres individus autour d'eux de s'exprimer. C'est dans cet état d'esprit que Mrs Stokes trouve dans les mots un moyen pour amener son fils à obéir et à se conformer aux valeurs familiales séculaires. « Mother: Your father would turn in his grave if he heard you raise your voice to me³⁵⁷. » Sur ces valeurs qu'elle considère immuables, elle n'admet aucune discussion. Elle n'est prête à aucune concession. Dans un tel contexte, il faut noter l'absence de tout dialogue. Une seule voix se veut être dominante, car elle considère ce qu'elle transmet comme les seuls éléments vrais et réels. Ce dogmatisme verbal féminin prend la place du bâton ; les mots sont pour l'usager, en position de force, un outil infailible.

À ce sujet, dans son étude des sociétés lignagères (d'importantes lignées), Jean Jamin constate que le silence du chef ne diminue en rien le pouvoir qu'il a sur le reste de sa communauté. Il est le gardien des valeurs généalogiques, des secrets mythiques et « le maître des mots, mais il est en même temps celui des silences et des secret. Il est celui qui sait taire et se taire³⁵⁸ ». Les locuteurs privilégiés s'aident des mots pour créer des rapports de subordination. Il y a d'une part une parole retenue et de l'autre une parole tenue. Alors qu'elle impose un silence de contrainte, qu'elle exige un silence de soumission, la société s'entoure d'un silence de défense et certains de ses membres se réfugient dans un silence de protection et de survie. Dans la liste des choses qui doivent rester secrètes, il faut rappeler qu'en milieu socioprofessionnel, le devoir de réserve et le secret professionnel sont encore en vigueur dans les sociétés comme celle-là dont il est question dans *The Trial*, scénario

³⁵⁷ *A Night Out*, Plays 1, p. 334.

³⁵⁸ Jean Jamin, *Les Lois du silence : essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, François Maspero, 1977, p. 59.

basé sur le livre de Kafka. Le personnage principal, Joseph K ne saura jamais pourquoi il est détenu, car un ordre est donné pour que rien ne lui soit expliqué :

Willem : You can't go out. You're under arrest.

Joseph K : Am I ? Why ?

Willem : We're not authorized to tell you [...] ³⁵⁹.

Le secret d'État est un argument que certains gouvernants n'hésitent pas à brandir pour ne pas se dévoiler par médias interposés. La loi de la discrétion autorise certaines personnes à savoir, à être informées de quelques choses, de certains secrets et en priver d'autres. Cette culture du secret, de l'omerta, du silence sur certaines réalités sociopolitiques fruste et va pousser certaines catégories sociales à exiger plus de transparence et de d'informations sur la gestion des affaires de la cité.

III.5. L'entendement philosophique du silence et des limites du langage

L'ineffable renvoie à une réalité quelconque qui a des traits et des caractères infiniment supérieurs aux capacités expressives langagières. C'est alors une réalité qui est verbalement inépuisable et sur laquelle la vérité est la somme des différentes vérités émises par chaque locuteur. Verbalement, le locuteur se montre en deçà du langage du monde (celui des choses *extra mentem* et méta-empiriques). Le langage des mots ne peut pas suffire pour lui permettre d'exprimer tout ce qui est à dire. À ce sujet, dans une pièce comme *The Birthday Party*, le langage de Pinter est en deçà de ce que le lecteur souhaite comprendre. Du point de vue expérience sensible, on ne saura jamais avec précision ce qui s'est passé dans la chambre. Au plan métaphysique, ce qui va se passer après l'enlèvement de Stanley nous échappe. Et, par le paradoxe de l'œuf et de la poule que Goldberg et McCann reprennent : « Which came first? McCann. Chicken? Egg ? Which came first ³⁶⁰? », nous nous apercevons que la vérité ne peut être la somme de ce que chacun de nous en dit. La vérité est plutôt quelque part, mais elle se dérobe à toute mise à mots ; le vrai et le faux se côtoient sans que l'on puisse les démêler. Ce qu'en dit Samuel Butler dans *Life and Habit* (1878) a beau être bien pensé, ce n'est pas pour autant que cela met fin à toute discussion: « It has, I believe, been often marked, that a hen is only an

³⁵⁹ *The Trial*, Screenplays 3, p.334.

³⁶⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.46.

egg's way of making another egg³⁶¹. » Ces propos ne nous aident pas pas clore le débat à savoir si l'œuf a vu le jour avant que le poussin n'ait pu éclore ou l'inverse. Les personnages de Pinter montrent que les philosophes ne répondent pas aux questions qu'ils soulèvent, tel qu'il apparaît également dans le scénario d'*Accident*. Comme on peut le remarquer, le plus souvent des questions philosophiques sont portées sur bien des domaines, mais ceux qui s'y adonnent ne se préoccupent guère des réponses. Ce sont des interrogations presque sans fin, et par lesquelles beaucoup de silences se créent. Il y a silence dès lors que des questions sont laissées en suspens, c'est-à-dire qu'elles restent entières. Penser, c'est chercher par l'esprit à s'élever au-dessus des choses : « I walk in my mind. But I can't get out of the walls, into the wind³⁶². » Par cet effort mental, le sujet s'efforce de se concentrer, même s'il lui est difficile d'empêcher que certains souvenirs refassent surface. Et, après avoir opéré sur des éléments divers et variés, l'esprit ne retient que ceux qu'il trouve définitivement accessibles et disponibles, d'où cette métaphore des oiseaux qui se reposent sur les branches solides d'un arbre, après de longues pérégrinations aériennes : « Birds grow tired, after they've flown over the country, up and down in the wind, looking down on all the sights, so sometimes, when they reach a tree, with good solid branches, they rest³⁶³. » Ce que l'on matérialise sous forme orale ou écrite, après une phase de réflexion, n'est que cette partie, la seule dont on est en mesure de garder ou que les circonstances permettent de retenir. Dans *Accident*, le personnage de Stephen perçoit la philosophie comme une pensée incessante qui opère sur bien des réalités. Ce qui intéresse cette discipline, ce n'est pas chercher à apporter des réponses, mais plutôt de faire jaillir des réflexions à partir de nouvelles questions : « Philosophy is a process of enquiry only. It does not attempt to find specific answers to specific questions³⁶⁴. » La philosophie est le domaine, par excellence, de questionnements permanents. Grâce à ces silences qui la caractérisent, la philosophie permet des débats à partir desquels ne jaillit pas que la lumière, car la part de l'ombre y reste aussi importante. La réflexion n'est jamais définitivement close ; car des questions soulèvent continuellement d'autres. Ce qui

³⁶¹Samuel Butler, *Life and Habit*, Read How you want Classics Library, 2007, p. 125 (Google livre numérique).

³⁶²*Silence*, Plays 3, p.197.

³⁶³*Ibid.*, p.198.

³⁶⁴*Accident*, Screenplays 1, p.361.

sous-tend la pensée philosophique ne vise pas le consensus, mais l'éclosion des idées et des raisonnements différents. Avec l'existence des éléments qui sont intraduisibles verbalement, nous pouvons répéter après Wittgenstein qu'il y a des réalités qui peuvent être exprimées par le langage et d'autres qui ne le peuvent pas. Dans ses propositions ou réflexions, appartient au verbal ce qui peut être dit, c'est-à-dire ce qui n'est du domaine mystique, ni au-delà de l'expérience subjective. Le sujet ne peut parler que de ce qui relève de son vécu, de son monde et non du monde qui n'est pas le sien. En liant la transmission de l'expérience individuelle, intime et privée à la question du solipsisme, Wittgenstein délimite clairement les limites du langage de chaque sujet dans son *Tractatus Logico-philosophicus* : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon univers³⁶⁵. » Dès l'instant où chaque individu reste confiné dans son monde, il n'est pas curieux d'apprendre qu'il ne maîtriserait ou ne pourrait traduire que ce qui lui est immédiat ou directement accessible. L'on serait tenté de se demander comment il lui serait possible de parler de ce qui lui est extérieur, de ce qui ne lui est pas connu, de ce qui lui est inaccessible. Cela est une preuve qu'il ne peut pas rendre compte de ce qui est au-delà de son horizon physique et gnosique. Lui serait, dès lors totalement indicible, tout ce qui dépasse son cadre existentiel et épistémologique, c'est-à-dire tout ce qui ne peut se transmettre. L'individu reste alors conditionné par l'expérience subjective de son monde, sa subjectivité et par les limites de son imagination. Il ne saurait imaginer sans lacune un monde qui appartient à autrui ou un autre au-delà du sien. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer l'échange entre Teddy et Lenny dans *The Homecoming* ; sur certaines questions métaphysiques, celui-là se montre humble et avoue son ignorance face à la curiosité de son frère :

Lenny. Apart from the unknown and the known, what else is there ?

Teddy. I'm afraid I'm the wrong person to ask³⁶⁶

³⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (proposition 5:6), p.86.

³⁶⁶ *The Homecoming*, Plays 3, p. 60.

III. 6. L'abandon des questions immédiates

Dans nos réflexions à propos du langage et de ses limites dans les œuvres de Pinter, nous voyons qu'un silence sur des questions qui concernent directement l'existence et le vécu humains se crée dès que des individus censés mener des études sur des questions immédiates s'en détournent pour d'autres sujets que nous pourrions qualifier de contingents. Une meilleure illustration ne saurait être trouvée que dans *The French Lieutenant's Woman*. Au lieu de commencer à interroger le silence de la nature humaine, Charles s'embarque dans des recherches où il rentre en dialogue avec une nature morte. Il préfère s'adresser à ce qui ne pourrait lui répondre qu'en passant par des vérifications laborantines.

Charles: My interest is fossils.

Grogan: When we know more of the living it will be the time to pursue the dead³⁶⁷.

Le propos de Grogan n'est pas motivé par une volonté de fustiger des questions historico-scientifiques comme celles des fossiles, mais par le désir de lui rappeler qu'il ne doit pas se taire sur des questions beaucoup plus proches, sérieuses et profondes. Car s'en détourner reviendrait à se dérober aux silences émanant aussi bien de « Connais-toi, toi-même » que de l'altérité. Par exemple, pendant que Charles se lance dans la recherche sur la nature inanimée, morte, il admet être incapable de répondre à la question que lui pose la nature humaine à travers Sarah : « Yes. I was introduced the other day to a specimen of the local flora that rather inclines me to agree with you. A very strange case, as far as I understand it. Her name is Woodruff³⁶⁸. » D'ailleurs, ni Sarah, ni Charles se montreront verbalement à la hauteur du sujet sur la loi de la sélection naturelle, c'est-à-dire pourquoi d'aucuns sont nés forts, alors que d'autres vivent dans la vulnérabilité physique, mentale ou matérielle. Un réel silence se fait autour de cette question qui montre à la fois les limites des connaissances et du verbal de ces interlocuteurs :

Sarah: Why am I not born Miss Freeman?

Charles: That were better not asked³⁶⁹.

³⁶⁷ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 54.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

Aussi pertinentes qu'elles soient, les questions de Sarah dépassent elle-même et son interlocuteur. Si l'on admet que Sarah et Miss Freeman sont toutes deux de sexe féminin et des êtres de même espèce, comment se fait-il celle-ci est née heureuse, alors celle-là est loin de connaître le bonheur ? La question du destin est loin d'être tranchée. Personne n'est capable de fournir des explications à la fois claires et justes quant pourquoi certains sont nés sous la belle étoile, alors d'autres croupissent dans le dénuement et l'indigence.

Dans les théories de Wittgenstein, il est établi qu'à chaque fois qu'on veut défricher l'indicible, l'on bute sur le problème de transmissibilité. Il y a certaines choses, certains faits ou événements que le langage ne pourrait exprimer que par l'évocation ou la monstration. Ce sont des réalités qui échappent à la description, au dire et à la désignation directe. Wittgenstein récuse les pensées philosophiques qui perçoivent le langage comme moyen ou condition de l'intercompréhension. Dans *Remarques philosophiques*, il fait même montre d'une conception holiste du langage qu'il refuse de voir comme un moyen exclusif de communication : « Ce qui appartient à l'essence du monde, le langage ne peut l'exprimer³⁷⁰. » Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, il admet non seulement les limites du langage, mais aussi l'existence de réalités indicibles qui appartiennent au domaine mystique (« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire³⁷¹ ») avant de soutenir qu'« il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément mystique³⁷² ». Dans son intellection, le langage n'est pas qualifié pour nous dire la réalité dans sa complexité et sa totalité ; ce qu'il en fait entendre serait insignifiant par rapport à ce qui existe réellement. C'est dans cette veine que Stoppard fait énoncer remarquablement dans *Travesties* des arguments qui corroborent le propos du philosophe : « The causes we know everything about depend on causes we know very little about, which depend on causes we know absolutely nothing about³⁷³. » Le rapport de cause à effet n'est pas toujours évident en s'appuyant sur le langage des mots ; il y aura toujours des expériences qui échapperont à l'entendement humain. Ce qui sous-tend certains phénomènes ou événements ; ce qui est à l'origine de ce qui est visible est toujours difficile à déterminer. Le langage que nous entendons ne veut pas toujours dire ce

³⁷⁰ L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, trad. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1975 (proposition 54), p. 82.

³⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (proposition 7), p. 177.

³⁷² *Ibid.* (proposition 6:522), p. 175.

³⁷³ T. Stoppard, *Travesties*, p. 37.

que des locuteurs veulent nous faire comprendre ; il ne serait qu'une sorte de masque, une façon de se taire sur des choses pendant que nous faisons entendre d'autres qui n'ont rien avoir avec ce qui existe réellement :

Gwen: Pray don't talk to me about the weather, Mr. Tzara. Whenever people talk to me about the weather I always feel quite certain that means something else.

Tzara: I do mean something else, Miss Carr³⁷⁴.

En ce sens, au regard de sa réflexion sur le langage et le silence, Derrida donne plus de crédit à ce qui est tu, à ce qui ne s'entend pas qu'à ce qui s'entend. Le silence observé est plus parlant que ce déploiement stérile et creux du discours. À ce propos, il déclare : « La puissance logocentrique la plus grande réside dans le silence d'une œuvre³⁷⁵. » Et ce n'est pas Pinter qui en disconviendrait, car dans sa perception des échanges non soutenus par une connaissance exacte, il nous montre que rien de précis ne peut en sortir. Des questions aussi bien sur l'origine que sur la fin de l'existence sont loin d'être tranchées. Comment espérer avoir une réponse définitive sur des réalités dont ce qui peut en être la cause peut en même temps en être le produit ? Comme nous venons de le voir, quelle que soit la position adoptée, les mots du langage n'arriveront jamais à en épuiser la complexité. La plénitude ne se trouve pas dans le flot intarissable des mots ; elle est contenue dans le silence d'une écoute fructueuse. « Quelqu'un peut parler et parler sans fin, et cela ne veut rien dire. Au contraire, voilà quelqu'un qui fait silence, il ne parle pas, et en ne parlant pas il peut beaucoup dire³⁷⁶. » Cela est une preuve que nous ne parlons souvent trop que pour faire du bruit et non pour produire du sens.

De fait, pour comprendre le sens de la proposition de Wittgenstein sur la monstration des choses que l'on n'arrive pas à dire, il faut se tourner vers Heidegger. Dans la perspective du philosophe, il y a deux sortes de langage, le langage existentiel (constitutif) et le langage existentiel ; pendant que celui-là ne peut s'exprimer qu'à travers celui-ci qui, pour le recevoir, se doit de faire preuve d'une écoute attentive. Ce langage premier dicte ce qui constitue son essence et l'essence de l'être à l'homme. Encore faut-il préciser que ce dernier ne réussira à dire qu'en

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁷⁵ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 23.

³⁷⁶ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole [Unterwegs zur Sprache (1959)]*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 239.

parvenant à montrer, c'est-à-dire à faire en sorte que « le langage parle ³⁷⁷ », comme l'explique Heidegger. Ainsi qu'il le conçoit dans sa philosophie, entendre ou écouter le langage ne deviennent effectifs que quand nous acceptons de nous laisser dicter par le dire originel du langage que nous nous chargerons, par la suite, de dire. La valeur du silence, de ce silence originel se perçoit à travers ce qu'il contient et ce qui signifie : il est plein et signifiant.

L'objectif du dire, de la monstration, n'est atteint que lorsque le langage parle suite à l'acceptation de l'être de se mettre à l'écoute de la voix silencieuse. À partir de cet instant, le langage se met à montrer toutes les régions de la présence et en laissant en même temps apparaître en elles le présent, le *hic et nunc*. C'est par ce mode de transmission par la monstration où cohabitent présence et absence que l'être parviendra à voir la réalité apparaître réellement, et ce grâce à un silence réceptif, consentant et à une écoute docile et parfaite. Encore convient-il de préciser qu'une réalité qui se révèle visuellement inaccessible ne saurait jamais être rapportée verbalement, car « l'espace infini est le silence infini. Ce qui est à perte de vue est à perte d'ouïe ³⁷⁸ ». Ainsi, dans *A Slight Ache*, au vu du changement de perspective par Edward qui a délaissé ses travaux de recherches sur le Congo belge pour se tourner vers des réflexions sur le temps et l'espace, il est tentant de penser que Pinter entend plus mettre en scène la fragmentation du savoir. Pour lui, de la connaissance scientifique, l'homme n'en disposerait maintenant que de rudiments, et ce depuis que la Terre a perdu sa position privilégiée :

Edward: I've been engaged on the dimensionality and continuity of space...and time... for years.

Flora: And what about the Belgian Congo?

Edward: Never mind about the Belgian Congo ³⁷⁹.

Ce mouvement, ce changement de perspective opéré par le personnage de Pinter nous fait penser à ce qu'Alexandre Koyré nomme « Du monde clos à l'univers infini » pour désigner un homme qui a perdu toute emprise sur le monde. La perte d'orientation s'accompagne de la destruction de certitudes : c'est le règne du relativisme dans un monde changeant et trompeur. C'est la fin, semble-t-il, de tout lien entre l'univers nomologique, l'ordre encratique et l'idéal éthique que le cosmos

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 254.

³⁷⁸ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 141.

³⁷⁹ *A Slight Ache*, Plays 1, p. 161.

aristotélicien avait établi. L'homme s'engage dans une voie pleine de défis, parfois insurmontables, parfois complexes retardant toute publication. Il faut beaucoup de temps pour arriver à quelque chose de scientifiquement fiable, comme l'explique Edward à sa femme :

Flora: But you don't keep notes in the scullery.

Edward: You'd be surprised. You'd be highly surprised³⁸⁰.

Sur cette base, il est clair que le chercheur ne peut se permettre toujours de donner de délai quant aux résultats auxquels peuvent aboutir ses études. S'attaquer aux questions du temps et de l'espace, c'est apprendre à faire preuve de patience et avoir le courage de faire face aux succès limités et aux échecs.

Cela suscite notre curiosité autour de l'attitude d'Edward qui, dans *A Slight Ache*, au lieu de se préoccuper des questions immédiates telles que le « Belgian Congo³⁸¹ », veut se donner du mal pour des expériences méta-empiriques ; il spéculé sur l'univers (l'espace et le temps). Quoiqu'Edward se réfugie de temps à autre à l'arrière-cuisine pour mieux appréhender ces questions au-delà de l'expérience sensible dans le silence, cela ne doit pas nous interdire de méditer sur le constat de Flora qui montre qu'aucune production verbale n'a encore matérialisé les réflexions de son compagnon. Après plusieurs années d'étude, rien n'est encore produit sur ce sujet, Edward se contente plutôt de promesses. Lorsqu'une pensée a du mal à faire chemin, le langage se voit contraint à l'arrêt, comme le résume si bien Émile Durkheim : « On n'avance pas quand on ne marche vers aucun but ou, ce qui revient au même, quand le but vers lequel on marche est à l'infini³⁸². » Cela revient à dire que tant qu'il n'aura pas obtenu quelques éléments de réponse à cette question, on peut toujours parler de son silence sur cette réalité. Il y a silence dans la mesure où le défi reste toujours entier.

III.7. La primauté du sonore sur le sens

Curieusement, avec l'inflation verbale qui caractérise nos sociétés actuelles, le langage a cessé de parler ; il contourne, voire omet l'essentiel. Ce qui semble l'emporter maintenant, c'est de dire à tout prix, quel qu'en puisse être le sujet. La

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

³⁸¹ *Id.*

³⁸² Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, PUF, 1967, p. 274.

quantité l'emporte et l'importe ainsi sur la qualité. Ce que le discours fait entendre n'est pas dicté par l'essence de l'être ou par sa propre essence, mais plutôt par la soif des étants, des identités singulières, de ce qu'on appelle aujourd'hui des célébrités. Nous baignons dans les silences (l'incomplétude) du paraître, puisque ce qui s'entend est obtenu par un manque de connaissance profonde et authentique. Ainsi, ce que Petey lit dans son journal quotidien n'est pour la plupart que du silence consommé :

Meg: You got your paper?

Petey: Yes.

Meg: What does it say?

Petey : Nothing much³⁸³.

Les faits divers qui y sont lus ne lui rapportent rien, encore moins à son entourage, puisque ne concernant que la vie des gens qui leur sont inconnus. On aura donc affaire à de gros titres pour rien, car le but ne serait plus d'informer, mais de créer des effets de surprise, comme le nom de la mère du nouveau, « Lady Mary Splatt », réunion de sons interdentaux et bilabiaux pour plus d'effet sonore. Aussi faut-il ajouter que chez certains groupes de lecteurs que les effets recherchés ne produisent aucun résultat positif, car les mots crus frappants se révèlent en deçà de la sensibilité de leurs destinataires :

Meg: What are you reading?

Petey: Someone's just had a baby.

Meg: Oh, they haven't! Who?

Petey: Some girl.

Meg: I don't think you'd know her.

Meg: What's her name?

Petey: Lady Mary Splatt.

Meg: I don't know her.

Petey : No³⁸⁴.

L'instrumentalisation du langage par les médias, au nom d'une idéologie ou d'un intérêt, produit un langage vide et creux et la perte du langage basé sur le silence et l'écoute, notamment de ce langage fertile et parlant. Le langage perd son essence, en y emportant celle de l'être, à partir du moment où il cesse d'être une monstration, un déploiement (de ce qui est originel), pour se muer en instrument

³⁸³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 4.

³⁸⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 5.

d'enchaînement des consciences et de contrôle des perceptions, comme le montre Jean Christophe Baillon dans sa réflexion sur les faits divers : « Le journaliste joue avec nos nerfs. Il inquiète, indigné, surprend, amuse, terrifie, souffle sur la braise, énonce des énigmes. Il pose des pétards et attend le choc en retour. Dans la colonne des faits divers flotte un parfum étrange, lourd, capiteux, comme s'il émanait d'une moisissure de la vie³⁸⁵. » Pendant que l'homme croit se connaître ou connaître, c'est en ce moment que nous remarquons qu'il est sourd et aveugle à lui-même plus qu'il ne l'est à son semblable. L'on ne peut s'empêcher de se demander comment il peut prétendre connaître l'autre qui s'ignore, alors que lui-même s'ignore, car incapable d'entendre ces voix intérieures qui l'appellent et qui restent pour lui presque imperceptibles, comme le déclare Jimmy dans *Party Time* : « Sometimes I hear things. Then everything is quiet. When everything is quiet I hear my heart. When the terrible noises come I don't hear anything. Don't hear don't breathe am blind³⁸⁶. » Autrement dit, dans cette quête de l'être en soi, de notre identité profonde, du moi, de « Who am I? », nous ne broyons que du noir comme l'atteste Jimmy : « I sit sucking the dark. It's what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have. It's mine. It's my own. I suck it³⁸⁷. » Ceci est d'autant plus compréhensible, puisque l'Être est indéterminé. Et ce qui nous restera à appréhender ne sera que des étants, c'est-à-dire des manifestations de l'Être par le biais de phénomènes souvent subjectifs et suborneurs : « Then everything is quiet. I hear a heartbeat. It is probably not my heart. It is probably someone else's heart³⁸⁸. »

Dans cette réflexion sur le *Dasein* (l'être et son rapport au monde chez Heidegger), ce que nous croyons dépendre de nous est loin d'être le cas, car nous vivons dans un monde où nous ne ferions que subir, d'où le questionnement de Jimmy : « What am I³⁸⁹? » Par cette interrogation (que suis-je, au lieu de qui suis-je), Pinter semble attirer notre attention sur notre condition : nous serions tout, sauf de réels acteurs, des êtres qui régulent et contrôlent les phénomènes de la manière la plus parfaite et complète qui soit, d'autant plus que nous sommes voués à la finitude.

³⁸⁵ Jean-Christophe Baillon, « Faits divers », *Autrement*, avril 1998, <http://www.ac-strasbourg.fr>, p. 31.

³⁸⁶ *Party Time*, Plays 4, p. 313-314.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁸⁸ *Id.*

³⁸⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 314.

Nous ne serions que de simples spectateurs dans ce monde, ce qui se passe autour de nous obéit à d'autres lois. Aussi bien Petey se montre-t-il passif lors de l'enlèvement de Stanley. À ceci près que Petey a laissé échapper quelques mots, sa passivité est une preuve que notre pouvoir sur certaines réalités n'est qu'une illusion entretenue par le langage.

III. 8. Les troubles du langage et le langage des profondeurs

Lorsqu'un individu est en proie à la maladie du sommeil, cela se traduit par une certaine déstructuration de son langage et de son rapport à la réalité. En sorte que le patient se met à nier tout ce qui a une réelle existence autour de lui :

Hornby: Do you know who am I?

Who am I?

Deborah: You are no one³⁹⁰.

Pendant que des expériences antérieures posent problème, de nouvelles connaissances sont revendiquées : « I talk French³⁹¹. » Par cette glossolalie ou invention d'une langue étrangère suite à un trouble mental, nous saisissons la fragilité du destin du langage et le danger de lui accorder crédit. Il est vain d'espérer pouvoir s'y fier d'une manière ou d'une autre. En ce sens, vu son état mental, Deborah et son langage perdent toute emprise sur la réalité. Tout est sujet à caution : « I'm twelve. No. I am sixteen. I am seven. Pause. I don't know. Yes. I know. I am fourteen. I am fifteen. I'm lovely fifteen³⁹². »

En psychanalyse, le silence observé n'est rien de moins qu'une parole proférée. Il est bien pris en compte dans les séances d'analyse où il est considéré comme un fait analytique d'une grande importance. De toutes les manifestations humaines diverses et multiples, il est théoriquement le seul qui « exprime le mieux, de façon très pure, la structure dense et compacte, sans bruit ni parole, de notre propre inconscient³⁹³. » L'inconscient, à savoir cette réalité psychique, qui échappe à la conscience et qui est constituée de savoir et des passions (le ça) ne peut exister

³⁹⁰ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 154-155.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 155.

³⁹² *Ibid.*, p. 158.

³⁹³ *Le Silence en psychanalyse*, sous la direction de Juan David Nasio, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 9.

qu'à l'état muet. Dans *The Caretaker*, le désir ardent d'Aston de travailler avec ses mains serait la traduction de sa peur de s'exprimer avec les mots ; le travail manuel l'aidera à mieux s'exprimer autrement ce qu'il craint être réprimé par la société. On peut l'interpréter comme l'équivalent de ce que les psychanalystes appellent chez les enfants « le mutisme psychogène infantile » qui se traduit par le recours aux dessins et autres petits exercices picturaux pour se passer des mots qui les exposeraient à des sanctions. Concernant Aston, son cas relèverait de ce qu'on pourrait appeler, par extension, le mutisme psychogène adulte : les mots lui font peur, il veut donc essayer d'autres moyens d'expression. Il vit l'exil du langage ; l'exilé du langage qu'il est aspire à une autre manière de s'exprimer dans cet état catatonique (du rejet du monde extérieur) :

I don't talk to people now³⁹⁴.

I can work with my hands you see. That's one thing I can do.

I never knew I could³⁹⁵.

Le recours au travail manuel traduit sa méfiance vis-à-vis des mots et un manque de volonté de ne plus s'engager verbalement. L'engagement verbal est vu par Aston comme un risque de se faire du tort, car par le passé son comportement verbal lui a valu ce qui peut être considéré comme une sorte de censure.

Par la mention de l'admission d'Aston dans un hôpital psychiatrique pour des raisons de logorrhée, nous nous retrouvons face à la censure verbale (« Aston : I talked too much. That was my mistake³⁹⁶ »). À ce niveau, il est clair que la communauté ne tolère pas tous les discours. Les formes qui sont jugées déviantes ou vues comme pouvant perturber l'ordre public sont vite bloquées. Dans le même ordre d'idées, *A Kind of Alaska* aborde les problèmes liés au langage et à l'écoute à des moments où la santé mentale traverse des difficultés. La maladie dont souffre Deborah non seulement la maintient souvent dans un état de somnolence, mais également la sépare verbalement de son entourage. Ainsi, il sera difficile pour Hornby de réussir à établir un réel échange verbal avec un personnage qui est en proie à des délires, à des transes, à des troubles et à des pertes de mémoire.

Hornby: Do you know me?

³⁹⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p.55.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 54.

Silence
Do you recognize me?
Silence
Can you hear me?
She doesn't look at him.
Deborah: Are you speaking³⁹⁷?

Évidemment, la société n'est pas prête à laisser les individus tenir n'importe quel discours. Certains discours sont frappés d'interdiction pour des raisons de sécurité ou de bienséance. Le séjour dans ce centre renvoie à ce qui ressemble à une purge verbale. Tout discours qui menace l'ordre et la paix d'une société donnée, est considéré comme dangereux, d'où l'urgence de le réduire au silence. La prison dans ce contexte ne doit pas se résumer à l'isolement, ni au musellement ; elle doit être aussi vue comme un effort visant à dresser cet usager d'un langage non reconnu. Elle est, donc pour ce besoin, un lieu de reformatage, une demeure disciplinaire, car elle aidera son pensionnaire à apprendre à se conformer aux normes verbales en vigueur.

À côté de ces discours dérangeants, ajoutons que d'autres problèmes peuvent survenir au cours des échanges rapprochés : des mots peuvent être pris pour d'autres par exemple, un mot pour son paronyme. À partir de l'incompréhension qui naît de cette situation, un court moment de silence s'installe entre les interlocuteurs. Le lapsus est défini comme un ou plusieurs mots qui s'invitent indésirablement dans le discours d'un locuteur au moment où il décide d'aborder un point bien précis. Ces mots regroupés sous l'appellation de lapsus peuvent être des mots du dictionnaire ou des mots qui n'ont jamais été prononcés avant. Le lapsus indique qu'un silence s'est créé, car un ou des mots n'ont pas pu être exprimés à cause d'une usurpation de place par d'autres qui viennent après un refoulement ou en provenance d'un lexique acquis au préalable. Ainsi, le jaillissement de cette expression inattendue montre le contrôle et les diktats de l'inconscient. C'est dire que de là peuvent provenir des mots qui blessent ou qui choquent, puisque la raison n'a plus de pouvoir effectif sur ce qui se dit. Son occurrence signifie donc le silence de l'instance de discernement et de conception rationnelle. Dans *A Night Out*, le vieil homme trouvé au coin du bar de la gare, par un manque de concentration sur ce qu'il doit répondre aux collègues d'Albert, décrit psychologiquement ce dernier par le terme « compressed³⁹⁸ » au lieu

³⁹⁷ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 153-154.

³⁹⁸ *A Night Out*, Plays 1, p. 337.

de ce qu'il devrait rationnellement faire entendre (« depressed »). Ce genre de lapsus dit *linguae* survient surtout quand la parole précède la pensée, quand les mots devancent tout moment de réflexion : on parle de la prééminence de la parole sur la pensée. En l'examinant de plus près, dire « compressed » au lieu de « depressed », c'est taire toute une réalité. Une réalité est tue au profit d'une autre ; ceci est rendu possible grâce au remplacement de la syllabe (de) par une autre (com). Le silence ainsi créé ensevelit la syllabe appropriée et laisse apparaître une qui n'y correspond pas du tout. Il en découle que la présence de cette nouvelle syllabe crée un nouveau mot qui éloigne totalement de l'essentiel. C'est dire qu'en dépit du réel désir et de la bonne volonté du vieil homme d'informer les deux jeunes filles qui demandaient des nouvelles d'Albert, son discours le rend ridicule. Elles pourraient même penser qu'il est bouleversé par leur présence, en tant qu'individus de sexe opposé. Pendant que la parole devient insensée, le silence s'enrichit du mot juste que celui qui écoute se doit de trouver. Ces lapsus sont le plus souvent inévitables. Aussi longtemps que le langage continuera à fonctionner, le lapsus peut à tout moment surgir, d'autant plus qu'il arrive qu'un locuteur soit confronté au problème de concentration à l'instant où il est en train de parler. Et puisque personne n'est à l'abri d'un tel problème, Jake ne doit pas se sentir mal à l'aise après avoir prononcé « masturbation » au lieu d'« approbation³⁹⁹ ». Des phénomènes verbaux de ce genre sont inévitables, surtout quand la concentration fait défaut :

Jake :I'd like to apologize for what I can only describe as a lapse in concentration.

Fred: It can happen to anybody ⁴⁰⁰

III.9. Le silence linguistique: entre échec et refus de communication

En linguistique, le silence est directement rattaché au phénomène de non-énonciation. Cette absence d'énonciation, ce signifiant zéro traduit des faits non marqués, et par conséquent une articulation nulle. Lorsqu'aucun énoncé n'est produit, cela signifie aussi que des faits sont absolument tus. Toutefois, il arrive que d'autres faits ne soient pas énoncés, et ce malgré les efforts d'énonciation de la part

³⁹⁹ *Moonlight*, Plays 4, p. 327.

⁴⁰⁰ *Id.*

du locuteur. Cela s'explique par la nature du langage-même : le discours ne pourra jamais tout dire et ne saura jamais tout dire parfaitement et explicitement :

Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée⁴⁰¹.

À chaque fois qu'un sujet parlant se sert du langage, ce que les mots de cet outil lui permettent de dire est toujours en-deçà de ce dont il désire rendre compte ou des attentes des allocutaires. Il y aura toujours une marge d'implicite, une part de réalité non couverte par les mots.

Ce qui constitue la force du langage n'est pas dans son abondance en mots, mais plutôt dans ce qu'il tait, dans ce qui n'apparaît pas explicitement dans les énoncés, vu qu'« aux yeux des linguistes, chaque dit est imparfait et incomplet, car il contient une énorme quantité de non-dits, une multitude d'entités non exprimées et ainsi latentes, qui ne sont aucunement nuisibles, mais qui enrichissent et collaborent, subtilement, à multiplier le sens. Les croient en effet que nous ne disons jamais tout, que notre langage n'exprime jamais la totalité de ce que nous voudrions exprimer, qu'il reste toujours une part de non-dit ou d'indicible⁴⁰² ». Ce qui pourrait nous intéresser dans une approche linguistique du silence en tant que modalité pragmatique, c'est surtout sa dimension relationnelle et intersubjective. On constate qu'au moment où le silence unit deux personnages ou qu'il montre leur complicité, il peut par la même occasion les éloigner davantage d'un autre locuteur qui aspire à un échange : « The phone rings. They look at it. Tony does not move. It stops. Vera perches on the table⁴⁰³. » L'échange verbal est empêché à partir du moment où aucun des deux ne juge nécessaire de décrocher le téléphone pour répondre à cette voix qui appelle désespérément. C'est ce refus d'engagement verbal de la part de locuteurs potentiels que les linguistes décrivent comme une absence de volonté de produire un quelconque énoncé. Toujours est-il qu'à travers le fonctionnement intersubjectif de la communication, même ceux qui consentent à interagir verbalement ne peuvent mettre fin aux silences qui sont occasionnés par leurs échanges. Car pendant qu'un locuteur essaie de rendre compte d'une réalité donnée, il n'en fait entendre qu'une partie, si bien que son interlocuteur se retrouve avec une information incomplète,

⁴⁰¹ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 67.

⁴⁰² A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 22.

⁴⁰³ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

voire erronée. En procédant à la reproduction de la réalité, il se peut que le sujet le fasse tant bien que mal, à cause de ce qui lui en manque : « Le langage reproduit la réalité. Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et à travers ce discours, l'événement reproduit [...]»⁴⁰⁴.

Sous cette rubrique de silence linguistique peuvent être mis les discours rapportés. En rapportant les propos d'un individu absent, le locuteur-relais procède à l'actualisation de ce qui a été dans un contexte historique, spatial, matériel et immatériel donné. Ce qui veut dire qu'en le transposant dans un contexte totalement différent, il n'en donnerait que ce qu'il en peut ou ce qu'il consent à en faire entendre. Si bien que ce qu'il en dit ne coïncide pas toujours avec la réalité discursive antérieure. Il en découle des omissions, des déformations et des rajouts. La nouvelle se comprend alors entre excès et manque. Bien entendu, dans *Tea Party*, l'intention de Wendy dans l'exercice de diabolisation de son ex-employeur est de gagner la sympathie et le soutien de Disson au cours de son entretien. C'est dire que pour décrocher ce poste, elle ne lésine pas sur les moyens. Dans son entendement, tous les coups sont permis pour arriver à ses fins. Ainsi donc certains faits historiques sont délibérément altérés pour aider la jeune femme à faire face aux exigences du moment : « He never stopped touching me, Mr Disson, that's all. / Well, quite frankly, it is disturbing, to be touched all the time»⁴⁰⁵. » Et sa tactique finit par porter des fruits, puisque sur le coup, Disson lui témoigne toute sa sympathie : « Well, I do sympathise»⁴⁰⁶. » Ce que Wendy fait entendre lors de son entretien d'embauche est quelque peu similaire à ce que nous entendons dans la version des faits rapportés par Davies, dans *The Caretaker*, à propos de sa mésaventure au monastère de Luton. En procédant à la manipulation de ce qui s'y est réellement passé entre lui et le moine, le vieil homme s'engage résolument à faire partager ses malheurs avec Aston ; à l'entendre, sa présente situation serait entièrement due à la faute des autres : « Lucky I had my old ones wrapped up, still carrying them, otherwise I'd have been finished,

⁴⁰⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1966, vol.

1, p. 25.

⁴⁰⁵ *Tea Party*, Plays 3, p.97.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.97.

man. So I've had to stay with these, you see, they're gone, they're no good, all the good's gone out of them⁴⁰⁷. » La démarche de Davies a porté ses fruits, car Aston finit par lui proposer une nouvelle paire de chaussures: « Try these⁴⁰⁸. »

⁴⁰⁷*The Caretaker*, Plays 2, p.13.

⁴⁰⁸*Ibid.*, p.13.

Chapitre IV : Silence, pouvoir et spiritualité

IV.1. L'axiologie et la rhétorique du silence dans les domaines spirituel et mystico-gnosique

IV.1.1. La dimension verticale du silence

Quant à la question du silence dans le domaine de la foi ou des pratiques religieuses, il est important de dénoncer l'influence de ces fausses prêches faites sans modération par de grands orateurs qui ont réussi à conquérir le cœur et la conscience de certains disciples ou adeptes. Précisons que si ces gourous arrivent à faire passer leurs messages apocryphes, c'est, croyons-nous, parce que des individus ont accepté de déléguer et leurs pensées et langages. Ceux-ci ne font qu'écouter tout ce qui leur est déclaré et se plaisent dans leurs statuts de relais de la « bonne » nouvelle. Ils s'interdisent toute contestation ou toute critique de ce qu'ils entendent dans leurs congrégations ou prières. Tout cela pour dire, pendant que ces soi-disant guides religieux profitent du silence du Ciel pour inventer les discours les plus invraisemblables pour entretenir la dépendance et l'ignorance, ces individus se refusent de recourir à leur raison et à leur esprit critique. Ils appliquent à la lettre ce qu'on leur dit et cherchent même dans leurs activités à influencer d'autres personnes, comme tente de le faire ce chauffeur de taxi que l'on rencontre dans *Turtle Diary* réécrit par Pinter :

Driver: I'm a Jehovah's Witness. We think God's going to step in and put things right in a couple of years. There won't be any taxis then.

Neaera: What will there be?

Driver: The Lord will take care of the righteous. We're been interested in the year 1986 for some reason.

Neaera: What will you do if nothing happens in 1986?

Driver: A lot of people ask that question. I'll tell you⁴⁰⁹—

Pour formuler les choses plus précisément, nous n'hésiterons pas à affirmer que dans de tels groupes, tout discours individuel et rationnellement conçu est tu au

⁴⁰⁹ *Turtle Diary*, Screenplays 2, p. 453-454.

profit d'une parole dominatrice et manipulatrice. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut analyser le discours de ce personnage qui, dans le scénario de *The Pumpkin Eater* de Pinter, prétend agir pour la bonne cause, alors qu'en réalité ce qui le motive, c'est d'extirper les pauvres croyants de leurs maigres ressources financières : « I am the new king of Israel, appointed by Yahweh, the Eternal Lord God. I have come to give you my blessing. » Et, une fois que la femme lui donne de l'argent (« She gives him money »), écoutons ce qu'il essaie de leur faire croire : « This will help me. My aim is to build a radio station in Jerusalem⁴¹⁰. » À moins qu'on ne veuille pas voir les choses clairement, il est évident que ce tartufe gagne sa vie sur le dos de gens naïfs et enchaînés psychologiquement. Cette forme de hypocrisie ne va pas dans le sens de l'injonction biblique : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. » À ce niveau, notre propos est dire que si certains hommes religieux deviennent corrompus, c'est parce qu'ils ont accepté, à un moment donné, de taire ou de se taire sur les enseignements qui ordonnent le bien et qui interdisent le mal.

Sur un autre plan, il est à souligner que nonobstant les difficultés à s'approcher de l'autorité céleste, certains penseurs continuent à chercher à lui trouver une définition et une identité par une démarche apophasique. Ils montrent ainsi ce qui ne peut lui ressembler pour peu ou prou s'en faire une opinion sur ce qui se dérobe à eux, vu la pauvreté des outils verbaux dont ils disposent. La transcendance n'est pas désignée justement, mais plutôt par des propositions négatives. Cette incapacité à dire, à rendre compte parfaitement de la réalité transcendante nous oblige à nous contenter d'un mi-dire. Ce qu'il convient de nommer silence transcendantal n'apparaît qu'à travers le lien de l'être à l'Être suprême. Ainsi, dans *The Dreaming Child*, le silence de Tom face à la question de Jack : « But where is God⁴¹¹ ? » est une preuve que « Dieu est un, simple, ineffable et parfait. Sa nature est immatérielle, car ce qui est parfait est immuable, et l'immuable est immatériel par définition. C'est d'ailleurs pourquoi nous ne pouvons nous représenter ce qu'il est, sa nature dépassant à la fois l'ordre de la matière et celui d'esprits comme le nôtre, qui sont détenus dans la prison d'un corps⁴¹² ». Ceux qui croient à l'existence d'une autorité céleste ou autre s'inscrivent dans le schéma vertical où le problème de description, la

⁴¹⁰ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 199-200.

⁴¹¹ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.513.

⁴¹² Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen-Âge*, Paris, Éditions Payot, 1986, p.55.

difficulté d'explication ou de formulation précises restent insolubles. Si certains éléments sont inaccessibles scientifiquement et physiquement, d'autres font si peur du fait de leur sacralité qu'on évite de les profaner par la parole. Dieu existe, on y croit fermement, cependant on se résout au silence de crainte de tomber dans le péché qui résulterait de toute aventure verbale risquée dans le domaine des réalités métaphysiques. Tout de même, nous manquons de certitude, de science claire et exacte sur certaines réalités au-delà de notre monde. L'on ne peut que se résoudre à des suppositions sur de telles réalités qui, à la fois, indiquent les limites de la connaissance humaine et les impuissances du langage : « God might be possible⁴¹³. » C'est à ce compte que David Hume, par un échange entre Deméa et Cléanthe dans *Dialogue sur la religion naturelle*, explique qu'il est inutile d'envisager un effort quelconque pour prouver l'existence de Dieu qui, à son avis, dépasse l'entendement et les moyens expressifs humains : « Pas de démonstration de l'existence de Dieu ! Pas d'arguments abstraits ! Pas de preuves a priori⁴¹⁴ ! » En aucun cas l'existence de Dieu ne peut reposer sur une argumentation scientifique claire et définitivement établie. En religion, croire, c'est se laisser convaincre par la force de la foi en une autorité éternellement invisible, indéfinissable, omnipuissante, omniprésente et omnisciente. À nouveau, Hume ajoute : « Il [Dieu] est infiniment supérieur à notre vue et à notre compréhension trop limitée, et il est davantage objet de culte dans le temple qu'objet de dispute⁴¹⁵. » Dans *Ashes to Ashes*, là où les convictions de Devlin lui interdisent de blasphémer, Rebecca passe, par ricochet, à l'attaque en badinant avec la réalité divine :

Devlin: I'm letting you off the hook. Have you noticed? I'm letting you slip. Or perhaps it's me who's slipping. It's dangerous. Do you notice? I'm in a quicksand.

Rebecca: Like God.

Devlin: God? God? You think God is sinking into quicksand? That's what I would call a truly disgusting perception. Be careful how you talk about God. He's the only we have[...] ⁴¹⁶.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 169.

⁴¹⁴ *Dialogue sur la religion naturelle*, trad. Michel Malherbe, Paris Librairie philosophique J.Vrin, 1997, p. 25.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹⁶ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 412.

De cet échange, il va sans dire que le blasphème est un acte par lequel un individu se livre à la critique ou à la remise en question d'une réalité sacrée. Ce que des propos blasphématoires indiquent, c'est non seulement une absence d'alignement religieux, mais aussi le refus de garder le silence sur ce que d'autres s'interdisent de dire à tout moment soit par crainte révérencielle, soit par respect des principes auxquels ils adhèrent. Dans *The Caretaker*, ce qui retient notre attention, c'est nommément la double signification qui s'attache à la présence de Bouddha. Si elle nous rappelle tout de suite le silence qui est une valeur centrale dans cette pratique religieuse, elle nous fait penser après coup au désir de s'affranchir de toute autorité religieuse. Car dans la destruction de la statue de Bouddha, nous entrevoyons la volonté du personnage de rompre avec tout lien spirituel. En même temps, nous ne pouvons y rester indifférents quant à la destruction de la statue de Bouddha. Qu'est-ce qui est réellement voulu faire passer par cet acte?

He [Mick] hurls the Buddha against the gas stove. It breaks⁴¹⁷.

Cette désintégration de ladite statue montre une forme de rejet par l'homme de toute spiritualité. Elle souligne le côté destructeur du sujet, sa capacité à faire régner le désordre, mais montre surtout la dispersion des moi, des personnalités. Les individus manifesteraient leur souhait de vivre dans un monde sans foi religieuse. Il s'ensuit que toute existence ontologique sans référence hénologique (transcendante) est vouée au chaos et à violence selon certains penseurs. En tous les cas, comme l'exprime Freud, le domaine mystique exclurait le monde extérieur, car le regard du mystique est bien tourné vers l'intérieur, vers le privé. C'est dans cette pratique que le sujet trouve l'occasion de s'écouter tout seul et d'écouter des voix que son entourage ne saurait capter. C'est un monde d'exclusion et d'exclusivité ; le sujet s'affranchit de son cadre familial pour s'élever au-dessus des autres pour être en parfaite communion avec des forces supérieures d'un autre univers inaccessible aux non initiés, aux profanes. En se coupant de son monde immédiat, le mystique crée un silence, s'y réfugie et trouve une autre façon de s'adresser au magistère suprême. Non seulement le langage dans lequel il communique n'est pas familier, mais il est discret et n'admet pas un recours massif et populaire. Pour arriver à ce stade où le sujet espère acquérir des connaissances ésotériques ou en sentir le parfum, une certaine étape importante doit être marquée ; l'être doit impérativement se libérer des

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

choses et des futilités mondaines pour se donner corps et âme à une autorité céleste. Le mysticisme dans l'œuvre de Pinter se traduit, comme nous l'apprenons, grâce au serveur dans *Celebration*, par l'abnégation et l'engagement de son grand-père dans la voie chrétienne. Pour espérer la rétribution divine, il se donnait corps et âme pour aider et assister ceux qui étaient dans le besoin. Il imitait, suivait presque les mêmes pas que Jésus Christ, ainsi que le révèle son petit fils : « My grandfather was everything men aspired to be in those days. He was full of good will. He'd even give a cripple with no legs crawling on his belly through the slush and mud of a country lane a helping hand. He'd lift him up, he'd show him his way, and he'd point him in the right direction. He was like Jesus Christ in that respect [...] »⁴¹⁸. Dans la foi chrétienne, pour espérer bénéficier des faveurs exclusives de Dieu dans l'au-delà, la voie salutaire du croyant est dans sa capacité à s'inspirer de la vie et des enseignements du Christ.

Par ailleurs, vu la profondeur et le côté sacré des choses, des connaissances apparentées à cet univers fermé restent inaccessibles à une partie de l'humanité. Tout n'est pas à partager, cela revient à dire : « Et par le fait, si celui qui en a fait l'épreuve est capable de les comprendre, il n'est pas pour cela en état de les exprimer⁴¹⁹. » C'est un monde où certaines personnes se disent privilégiées pour pouvoir accéder aux connaissances ésotériques. Par exemple, la montée du mont Carmel dont parle Jean de la Croix garantirait au mystique le silence que l'on pourra qualifier de divin, car détaché du monde sensible, puisque le sujet entre en interaction avec un autre monde, celui-là dit intelligible. Ce qu'il vit, ce qu'il ressent, ce qu'il peut entendre dans sa lévitation reste en lui. C'est grâce à ce processus que l'être arrive même à s'auto-percevoir. Cette auto-perception, à en croire Freud, est aussi rendue possible par le fait que les instances psychiques sont renversées. Par exemple, le ça se voit supplanter par le moi qui est maintenant astreint au surmoi dont le destin se trouve entre les mains de cette autorité supérieure (transcendante). Certaines réalités resteront enfouies pour toujours, car elles sont incommunicables. Et même si l'on arrivait à les communiquer, elles ne seraient pas perçues entièrement par ceux qui en

⁴¹⁸*Celebration*, Plays 4, p. 502.

⁴¹⁹Saint Jean de La Croix, *La Montée du mont Carmel*, Bar-le-Duc, Imprimerie Saint-Paul, t. 1, 1933, p. 28.

ignorent les codes et les signes. À ce stade de perfection ou de silence hautement positif qui s'achève par la montée au mont Carmel, même si elle n'est pas citée nommément par Pinter, on ne peut que soupçonner l'ascension de Stanley.

IV.1.2. Au cœur du langage céleste et de l'ésotérisme mystique

Par l'entremise de *Family Voices* de Pinter, nous découvrons l'interpénétration entre le monde des vivants et celui des morts. Avant d'aller plus loin, précisons : lors même qu'il s'agirait d'un dilemme onirique d'un jeune homme qui rêve à la fois de tuer symboliquement son père afin d'acquérir sa propre liberté et qui a peur de plonger sa mère dans la solitude et l'insécurité, la pièce met en évidence le rapport de la vie à la mort. En effet, le grand vide laissé par ceux qui nous sont chers et qui ne sont plus de notre monde nous met, de temps à temps, dans une situation d'interaction verbale avec eux. Le plus souvent, à des moments pareils, ce qui nous vient en tête ce sont les discours qui échappent de l'inconscient, c'est-à-dire ces mots que nous n'avons pas pu exprimer avant la disparition de ces êtres ou d'autres qui découlent de la nostalgie : « I'm smiling, as I lie in this glassy grave. Do you know why I use the word glassy? Because I can see out of it. Lots of love, son. Keep the good work. There's only one thing bothers me, to be quite frank. While there is, generally, absolute silence everywhere, absolute silence throughout all the hours, I still hear, occasionally, a dog barking. I hear this dog. Oh, it frightens me⁴²⁰. » Symboliquement, il paraît clair qu'avec une telle voix qui lui parle intérieurement, Voice 1 réussira difficilement à s'affranchir du joug parental pour réaliser son rêve d'une vie privée menée loin de leur regard et de leur présence. Une lecture possible de *The Birthday Party* serait d'identifier Goldberg et McCann à des individus aux pouvoirs occultes et magiques. À ce propos, la soirée de non-anniversaire semble leur avoir servi de prétexte pour faire étalage de leurs avoires médiumniques. D'ailleurs, cette litanie de promesses traduirait ce qu'ils ont pu lire sur l'avenir de Stanley. Il n'en reste moins vrai que les nombreuses palinodies verbales entendues de temps à autre montrent toute l'incertitude liée à cette forme de prédiction ou de réminiscence. L'on assisterait à une parodie de ces magiciens aux prestidigitations verbales et aux énoncés sui-falsificateurs. Dictés par la mauvaise

⁴²⁰ *Family Voices*, Plays 4, p. 146.

foi, ils procèdent par affirmation / négation ou par négation / affirmation, à telle enseigne que l'esprit qui les écoute reste inhibé. C'est une sorte d'ensorcellement verbal. On ne peut qu'y penser à travers les différentes phases (confession, rites initiatiques, etc.) par lesquelles Stanley, cet ancien insoumis à l'ordre supérieur, est passé par l'intermédiaire de Goldberg et McCann, veut attirer notre attention sur la purification de l'âme avant de regagner sa dernière demeure. En plus de la castration verbale qu'a subie Stanley, ces deux émissaires promettent de le conduire chez *Monty* où tout lui sourira infiniment (« We're taking him to Monty⁴²¹ », ou, plus loin : « You'll be a success⁴²² »). Cette montée, vers le mont Carmel pour Saint Jean de la Croix, « vers la perfection⁴²³ » pour Françoise Fonteneau, et vers l'intégration pour Pinter (« you'll be integrated⁴²⁴ ») traduisant l'élection, est une occasion pour l'âme de contempler des réalités d'une splendeur insondable et d'une profondeur incommensurable. Pour y arriver, le dépositaire de cette âme se doit de consentir des sacrifices énormes : il est amené à rompre avec son monde physique et empirique, à s'isoler et à apprendre à taire. Pour entrer en communication avec l'autorité suprême, tout profès est tenu à se vider des choses mondaines, y compris le langage. « Celui qui garde le silence est celui qui est déjà entré dans le sacré⁴²⁵. » Cette idée est largement partagée par les écrivains africains. C'est à ce propos d'ailleurs que le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane dit, par la voix de Samba Diallo sur son propre père, que le silence des mystiques est plus dicté par l'invocation permanente de Dieu que par le mépris des humains : « La parole doit continuer de retentir en lui, se dit-il. Il est de ceux qui ne cessent pas de prier, pour avoir refermé leur livre de prières. Dieu lui est présence constante... Et indispensable. C'est cette présence, je crois, qui lui colle ainsi la peau sur les os du front, lui enfonce dans les orbites profondément excavées ce regard lumineux et calme. Sa bouche n'est ni sourire, ni amertume. Les prières profondes doivent certainement incinérer dans l'homme toute exubérance

⁴²¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 79.

⁴²² *Ibid.*, p. 77.

⁴²³ Fr. Fonteneau, *L'Éthique du silence*, p. 154.

⁴²⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁴²⁵ Pascal Dethurens, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel », in *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 140.

profane de vie. Mon père ne vit pas, il prie⁴²⁶... ». La prière occupe une place si singulière que ce soufi, cet adepte de pratiques religieuses basées sur l'amour divin et d'austérité ne s'ouvre guère verbalement à son entourage. Pour lui, une phase propédeutique est obligatoire. C'est dans la solitude physique et spirituelle et le silence des passions et de la langue que cet être réussira à goûter aux délices qui ne deviennent accessibles que par un comportement et une attitude méritoires. Et de toutes les qualités requises, le silence en est la principale et la primordiale, car sans lui, tout continue à reposer sur des sables mouvants. L'âme ne peut se purifier, se départir de toutes les lourdeurs que dans le silence, dans une sorte de quiétude. C'est par le silence que le sujet peut manifester sa soumission et son abandon au « Bien-aimé⁴²⁷ ». L'admission dans le royaume du Bien-aimé doit être obligatoirement précédée du silence qui est une preuve d'abnégation et d'écoute. Le Verbe divin ne parvient pas dans un tumulte ; pour qu'il descende jusqu'à l'être, il faut que ce dernier se départisse des paroles futiles, qu'il se taise. L'absence de silence, c'est-à-dire l'avènement du bruit est considéré par les mystiques comme la présence de Satan, le maudit qui, selon eux ne peut cohabiter avec le Bien-aimé chez une seule personne.

Il en résulte que se vider de tout autre discours signifie que la personne se montre prête à recevoir les enseignements divins qui ne peuvent être transmis que par une écoute dans le silence le plus complet. Pour espérer que « Dieu nous comble de son ineffable délice⁴²⁸ », nous devons soumettre notre âme à une sorte d'ascèse, à une privation des nourritures terrestres qui tentent souvent le corps et qui peuvent corrompre l'élément spirituel, « mais avant d'y parvenir, l'âme aura dû faire un long chemin, un long et difficile apprentissage avant de rencontrer Dieu⁴²⁹ ». Et, comme on l'entend, l'individu qui a préalablement offensé l'autorité céleste doit montrer qu'il s'est départi de toute virulence verbale, qu'il ne pourra plus « mordre » (« Your bite is dead. Only your pong is left⁴³⁰ »), c'est-à-dire que son langage ne sera plus ni pour le blasphème, ni pour l'offense. Dans une perspective religieuse, nous dirons

⁴²⁶ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 106.

⁴²⁷ Saint Jean de La Croix, *Le Cantique spirituel*, Strophe XIV, O.C., p. 531.

⁴²⁸ Fr. Fonteneau, *L'Éthique du silence*, p. 155.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁴³⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 46.

que les péchés de son langage sont maintenant rachetés, à telle enseigne qu'il peut être réadmis au sein du giron sacré. Son salut ne pose aucun problème comme le souligne Goldberg : « But we can save you⁴³¹ ». Ce qui nous amène à la question de la confession. Selon l'acception traditionnelle, confesser, c'est sortir de son silence afin de se faire absoudre ses péchés en les avouant d'abord. À l'heure de la confession, tout silence est interdit, le croyant s'ouvre verbalement et sincèrement dans l'espérance de se voir pardonner de ses manquements et fautes. C'est d'ailleurs ce qui pousse Devlin à inviter Rebecca à se confesser après son écart de langage sur Dieu : « Why didn't you confess? You would have felt so much better. Honestly. You could have treated me like a priest⁴³². » En termes explicites, ce que le repentant refuse de dire à ses coreligionnaires, il doit se décider de l'expliquer au prêtre ou à toute autre autorité religieuse en vue du pardon et de la miséricorde du Seigneur. Ce n'est que de cette façon qu'il peut libérer sa conscience et espérer l'absolution de ses péchés.

Dès l'instant où la langue doit être surveillée, toute aventure verbale risquée dans le domaine des réalités métaphysiques est évitée. Comme l'esprit, l'âme ne peuvent s'épanouir que quand les mots deviennent rares chez l'individu, les mystiques nous invitent à apprendre à taire plus que nous ne parlons. La parole est tenue responsable de tous les malheurs et dégâts auxquels l'homme pourra faire face. En clair : le croyant croit fermement en l'existence de Dieu et se résout au silence de crainte de tomber dans le péché. L'impératif de silence est plus que jamais s'imposer, d'autant plus que la parole est vue comme aliénante. Un individu qui se met à parler est un sujet qui est exposé à la dépossession de sa personnalité : « Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même, et se dissiper par le discours, de sorte qu'il est moins à soi, qu'aux autres⁴³³. » Et comme le déclare Septimus dans *Arcadia* de Stoppard, les pouvoirs divins sont indéfinissables ; la nature et ses lois échappent parfois à l'emprise humaine. Et même si l'homme parle de certaines expériences telles que des formes, des couleurs, des dimensions, la part de ce qu'il ignore de ce qui l'entoure est

⁴³¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴³² *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 414-415.

⁴³³ Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'Art de se taire : principalement en matière de religion*, Montbonnot-Saint-Martin, Éditions Jérôme Million, 1987, p. 65.

plus grande que ce qu'il arrive à en déchiffrer. Cette infime connaissance limite ainsi les pouvoirs de son langage à tout dire. D'ailleurs, ceux-ci restent conditionnés par le savoir déjà acquis ; nous pourrions l'exprimer ainsi : plus on sait, plus on est tenté de dire, comme le montre Septimus : « He [God] has mastery of equations which lead into infinities where we cannot follow⁴³⁴. »

Dans les domaines spirituel et mystique, le silence a une valeur éthique. La sagesse ne peut s'acquérir que grâce à la capacité d'observer le silence et à la patience qu'elle exige. Le domaine du mystique est le règne de la pensée du mystère (de l'occulte) ; la transparence est loin d'être la règle. Dans cette pratique, les hommes retiennent plus de secrets qu'ils n'en disent ; il n'y aurait aucun effort pour la visibilité et la transmission des savoirs cachés. Si le savoir exotérique (non hermétique) est ravalé au rang des réalités banales et mondaines en raison de son accessibilité facile, le savoir ésotérique est réservé à un nombre retreint d'individus qui ne communiquent entre eux que dans la plus grande prudence et dans l'isolement, dans un effort d'ascèse et de recueillement. Est considéré savoir suprême ce qui est tu, ce qui est enveloppé d'un grand silence, c'est-à-dire ce qui n'est connu que de quelques personnes. On peut le voir, l'état extatique ou de possession par des forces surnaturelles dans lequel se trouve Stanley ne lui laisse maintenant que des glossolalies : « Stanley concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat : Uh-guguh-gug⁴³⁵. » Ces sons, semble-t-il, ne sont compris que par des initiés par comme Goldberg et McCann qui en détiendraient les clefs de déchiffrement, d'où l'intérêt qu'ils paraissent accorder à ce qui est émis : « They watch him⁴³⁶. »

À ce niveau, il convient de mentionner que pour prétendre rencontrer Dieu, il faut d'abord cesser d'exister, ainsi parler du silence dans le domaine religieux, c'est aussi aborder le thème de la mort. S'il est incontestable que le deuil est une preuve que la mort vient de réduire quelqu'un au silence, il n'en est pas moins vrai que, dans cette période, les mots deviennent rares entre ceux qui le portent. En conséquence, l'enlèvement de Stanley que nous pourrions qualifier comme une sorte de perte d'un membre de famille plonge Petey dans un silence, voire dans la résignation. Ainsi, dans l'échange avec Meg, il ne se montre pas prêt à en parler davantage :

⁴³⁴ T. Stoppard, *Arcadia*, Londres, Faber & Faber, 2009, p. 37.

⁴³⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 78.

Meg: Still ? He'll be late for his breakfast.

Petey : Let him... sleep⁴³⁷.

En évitant de rapporter les faits à sa femme, Petey cherche à fuir toute question ou toute critique de la part de Meg. Dans *The Dreaming Child*, l'expérience de Tom est plus difficile, puisque depuis le décès de Jack, il ne reconnaît plus sa femme. Le silence d'Emily, l'absence de toute interaction verbale avec elle suscite une stupéfaction et une interrogation en lui : « She has stopped speaking. Ever since the boy died. Hardly a word. She seems to be somewhere else. She lies in her room. Please. You are her dearest friend. Talk to her⁴³⁸. » Tom vit mal ce silence et cet arrêt de tout échange avec Emily. Le poids du silence de son épouse sur lui est si traumatisant et pesant que Tom se tourne vers Peggy pour l'aider à briser cet état silencieux. Au moment où les individus sont sous le choc, comme le souligne également David Hare dans *The Secret Rapture*, le langage est le moyen d'expression qui en est le plus affecté. Il faudra un peu de temps pour s'en remettre pour pouvoir aborder sérieusement et à tête reposée sur certaines questions. De ce fait, juste après la disparition de leur père, Isobel se montre silencieuse sur certaines interpellations de la part de sa sœur. Elle juge que la situation ne permet ni d'échanger ni de s'appesantir sur des questions sensibles qui exigent un vrai temps de réflexion. En clair, elle laisse entendre que le cas de Katherine ne pourra être traité qu'en d'autres circonstances plus favorables aux discussions entre sœurs. Pour l'instant, Isobel n'est pas décidée à faire de commentaire sur le souhait exprimé par celle-là à travailler au sein de son entreprise :

Marion: Well, what do you feel about it?

Isobel: Nothing. For the moment. I need time to think. We're all in shock. It's hard.

You think you're ready. Over and over you tell yourself it's coming. But when it happens, it cuts you off at the knees⁴³⁹.

Apparemment, dans toutes les religions, les morts bénéficient d'un traitement spécial. Pendant les cérémonies funèbres, les prêtres évitent tout langage faisant allusion aux défauts, si bien qu'il n'est pas rare d'entendre que de bonnes choses sur la personne défunte, lors même que tout cela serait loin de coïncider avec la réalité.

⁴³⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 81.

⁴³⁸ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 545.

⁴³⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 17.

On ne dénigre pas les morts, c'est pour cette raison que l'oraison funèbre est un discours constitué d'accents de miséricorde, de bienfaits et d'espoirs. Une pratique discursive dont Hare montre toute l'hypocrisie, car pour plaire aux parents éplorés certains religieux se prononcent sur des choses dont ils ignorent certains paramètres: « The priest was awful. It is clear he never knew him... To be honest, I was relieved. When the coffin came in, I thought, oh dear, this is going to be unbearably moving. And then mercifully the vicar opened his mouth.... It's quite extraordinary. The church must send them on some sort of training course called trampling on People's Feelings⁴⁴⁰. » On note, dans ces circonstances, les rares paroles qui se font entendre deviennent de vrais masques. Sans être plus virulent que Hare sur cette question, Pinter désapprouve tout de même le comportement de certains « hommes de Dieu ». Dans *The Trial*, par la voix du prêtre, l'on apprend que si des personnages comme Joseph K et Lulu sont souvent laissés à leur sort, c'est en raison de l'irresponsabilité et de la négligence de certains religieux : « I am quite easily influenced and tend to forget my duty⁴⁴¹. » En s'éloignant de son sacerdoce, ce prêtre, non seulement tourne le dos aux plus faibles, mais se permet également de les accabler: « That's true, but that's how all guilty men speak⁴⁴². » Et, dans *One for the Road*, pour légitimer sa parole, pour lui donner un caractère infaillible et omnipotent, Nicholas déclare l'avoir reçue du Ciel : « Everyone else knows the voice of God speaks through me⁴⁴³. » Par une telle déclaration, il vise à ôter le discours à son entourage et à être cru incontestablement. Et, c'est exactement ce à quoi nous assistons dans *The Birthday Party* : une satire de certains comportements religieux qui, au lieu de chercher à designer les coupables et les sanctionner, s'en prennent aux victimes telles que Lulu qui se plaint d'abus et d'exploitation sexuels par Goldberg : « That's what you did. You quenched your ugly thirst. You taught me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times⁴⁴⁴! » L'on ne peut que s'indigner de l'attitude de McCan qui, au lieu de rappeler Goldberg à l'ordre, invite Lulu à

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴¹ *The Trial*, Screenplays 3, p. 432.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 430.

⁴⁴³ *One for the Road*, Plays 4, p. 227.

⁴⁴⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 74.

s'agenouiller et confesser auprès de lui (« Confess⁴⁴⁵ ! ») Par cette forme dénaturée et galvaudée de la confession, McCann cherche à confondre Lulu et la forcer à garder définitivement le silence sur ce qui lui est arrivé. Il s'emploie verbalement à ce que les choses aient une dimension mystique et incompréhensible dans la tête de Lulu. Il crée volontairement une certaine confusion en Lulu qui, sera obligée d'apprécier les événements autrement.

À ce propos, dans ses réflexions sur ce qui peut être qualifié d'indicible, Wittgenstein montre qu'il existe et qu'il est bien réel dans le domaine mystique. Et, ce silence est loin d'être dû à l'ignorance, mais plutôt à une volonté d'entretenir le mystère autour du sacré. Est donc indicible spirituellement ce qu'on tait, alors qu'on sait. À l'aide de sa foi, l'homme de Dieu se méfie des mots et évite de souiller certaines réalités divines par les mots. Cette prise de distance vis-à-vis des mots est donc justifiée par une crainte révérencielle et un refus de tout risque de profanation. Après l'incendie qui a ravagé le domicile de Bauer et qui a coûté la vie à trois enfants dans *Reunion*, Hans devient très critique à l'égard de Dieu. Pendant ce temps, son interlocuteur, Konradin se montre plus prudent sur l'existence de Dieu et sur sa part de responsabilité dans les malheurs qui frappent le monde:

Hans : So what ? How can this God allow three innocent children to be burnt to death ? Tell me. / He either doesn't exist—or he exists and is all-powerful, in which case he is monstrous, or he exists and has no power, in which case he is pointless.

Konradin : God didn't kill them.

Hans : But he let them die⁴⁴⁶.

Cette position mesurée de Konradin s'explique par la peur de tout croyant de tomber dans le blasphème en attribuant la responsabilité de tels événements malheureux à Dieu :

Konradin : I had a word with my pastor about our talk—about God. I told him what you said. I asked his opinion.

Hans : What was it ?

Konradin : He said that what you said was a blasphemy⁴⁴⁷.

Dans de telles douloureuses circonstances, quoique des questions comme celles que pose Hans sur Dieu traversent l'esprit de beaucoup de croyants, ces

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁶ *Reunion*, Screenplays 2, p. 577-578.

⁴⁴⁷ *Reunion*, Screenplays 2, p.579.

derniers s'interdisent verbalement d'engager la responsabilité divine. Pour éviter toute remise en question de l'autorité céleste, les hommes de Dieu trouvent des énoncés identiques à ceux de Konradin : « These... things... these catastrophes... have happened... throughout history⁴⁴⁸. » Car, comme Mr Rudd, le père d'Emily l'affirme dans *The Dreaming Child*, l'ignorance de Dieu, qui a ici le sens de rejet, est impardonnable. En rompant tout lien avec le royaume divin, les hommes peuvent dire ou commettre toutes les choses répréhensibles et ignobles : « Ignorance in itself is not blasphemy. Ignorance of God is⁴⁴⁹. » Les conséquences de l'absence de toute foi en Dieu se traduisent par la violence, l'insécurité et la souffrance. Dans son approche de l'éthique religieuse du silence, l'abbé Dinouart n'a pas manqué de procéder à une taxinomie de cet art de se taire. Ainsi, l'on pourra noter :

Il est un silence prudent, et un silence artificieux.

Un silence complaisant, et un silence moqueur.

Un silence spirituel, et un silence stupide.

Un silence d'approbation, et un silence de mépris.

Un silence politique. Un silence d'humeur et de caprice⁴⁵⁰.

Par rapport à la typologie du silence, précisons que ce que l'abbé Dinouart qualifie de silence politique n'obéit à rien d'autre qu'aux calculs de l'homme engagé sur ce terrain. La méfiance fait que cet homme ne s'ouvre point toujours pour ne point se laisser découvrir sur ses plans et ses projets. Le silence d'humeur et de caprice né d'une blessure intérieure ne se verra brisé que sporadiquement pour déverser la bile, pour vider le sac. Cependant, le silence prudent relève du bon comportement, de la sagesse et du savoir-vivre, car le sujet ne se trompe jamais de circonstances et de lieux quand il faut parler ou se taire. Dans le domaine de l'apprentissage religieux, par exemple, le silence est impossible; cependant toute profanation du Verbe par le verbe est interdite. C'est ce qui se dégage de l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, où les jeunes apprenants se doivent de psalmodier des versets. Dans la méthode de Thierno, ce maître coranique, tout doit reposer sur les formulations intentionnelles et non sur d'autres qui relèvent de l'inconscient. Tout acte manqué, c'est-à-dire tout ce qui échappe au moi conscient est

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.577.

⁴⁴⁹ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.503.

⁴⁵⁰ Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'Art de se taire*, p. 69.

réprimé. Les lapsus qui sont dus au refoulé qui refont surface dans les moments d'inattention ne sont guère tolérés. Ainsi, le jour où ce que Samba Diallo essayait de se cacher à lui-même et à son percepteur a fait irruption dans ses psalmodies au truchement d'une langue qui a fourché, des sévices corporels lui ont été infligés en proportion de la gravité de la faute. Thierno estime que la parole du Seigneur ne doit pas rester lettre morte et doit être relayée de la manière la plus parfaite qui soit : « Sois précis en répétant la Parole de ton Seigneur... Il t'a fait la grâce de descendre Son Verbe jusqu'à toi. Ces paroles, le Maître du Monde les a véritablement prononcées. Et toi, misérable moisissure de la terre, quand tu as l'honneur de les répéter après lui, tu te négliges au point de les profaner. Tu mérites qu'on te coupe mille fois langue⁴⁵¹... » Ce qui fait que ce percepteur a du mal à tolérer un tel comportement verbal, c'est la peur d'entendre des choses similaires à ce qui se montre dans les lapsus. Dans le théâtre de Pinter, les lapsus lingae sont susceptibles de faire entendre des mots tels que : « Masturbation came not his way⁴⁵² », qui peuvent choquer dans un milieu aseptisé comme celui de cet homme religieux. À l'école du vieux Thierno, le solécisme verbal et le silence sont concomitamment interdits. Ici, le mode d'apprentissage qui repose principalement sur la mémorisation oblige les élèves à répéter autant de fois que nécessaire des versets du Saint Coran, cependant tout manquement à la bonne lecture est sévèrement sanctionné. L'œuvre de Kane met en évidence le silence qui existe entre le Verbe, la parole divine et le verbe, le langage humain. Si Thierno s'est permis de punir son disciple Samba Diallo, c'est parce que, par ailleurs, il pense que l'apprenant s'est bien éloigné de la parole céleste. Autrement dit, en prononçant autre chose que ce qui devrait être, le petit Samba a rompu tout lien avec là-haut en créant des silences. Ce genre de fautes est rejeté, car, dans la tête du maître, une langue qui s'y habitue peut dire de gros mots que le personnage évite de prononcer dans *Moonlight*. En ajoutant la question de l'innommable, de ce dont on s'interdit éthiquement or moralement, Pinter semble vouloir mieux rendre compte des silences qui traversent nos interactions verbales de tous les jours:

Jake: No, no, my father weighed it all up carefully the day I was born.

Fred: Oh, your father? Was he the one who was sleeping with your mother⁴⁵³?

⁴⁵¹ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961 p. 14.

⁴⁵² *Moonlight*, Plays 4, p. 327.

Ce que nous venons de voir explique que pour des raisons d'éthique et de politesse, quand nous nous référons à quelqu'un comme notre géniteur mâle ou féminin, on s'abstient de donner tous les détails. La périphrase est bannie dans ce contexte, car elle correspondrait à une réponse affirmative et détaillée à la question que pose Fred à Jake. Pour y voir plus clair sur cette question, essayons de considérer le cas des registres verbaux. En fait, tout n'est pas permis verbalement et à tout endroit. Il est des milieux où un relâchement verbal est toléré, tandis que dans d'autres, ce qui se dit doit être obligatoirement conforme aux règles et aux normes établies. En clair, ce qui peut se dire entre amis, camarades ou membres de famille ne peut se dire dans d'autres endroits où la discipline et la rigueur sont de mise, comme le précise Andy : « I would never use an obscene language in the office. Certainly not. I keep my obscene language for home where it belongs⁴⁵⁴. » À l'instar d'Andy, dans *Family Voices*, Voice1 s'interdit de nommer les choses par leur nom. Il ne dit jamais au spectateur ce que fait sa colocataire.

Toutefois, il lui laisse le soin de comprendre par lui-même et de prononcer le mot qui sied au contexte. Aussi dira-t-il, à bon droit, que cette dame est une péripatéticienne, en s'en tenant aux éléments suivants : « Lady Withers never leaves the house. She has guests. She receives guests. Those are the steps I hear on the stairs at night⁴⁵⁵. »

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁵⁵ *Family Voices*, Plays 4, p. 145.

IV.2. Le verbe et le pouvoir : la loi du musellement

En nous intéressant de nouveau à la thématique du verbe et du pouvoir⁴⁵⁶, nous souhaitons réorienter notre réflexion tout en plaçant le silence au cœur de notre étude. Nous pensons en effet qu'il est nécessaire de considérer la volonté de dominer qui habite certaines sphères de pouvoir comme l'autorité familiale, l'autorité idéologique et l'autorité militaire dans l'œuvre de Pinter. Cela revient à dire que dans le panoptisme politique, les autorités ne lésinent sur aucun moyen pour s'arroger le monopole exclusif du langage, pour son usage arbitraire et pour une « annihilation linguistique⁴⁵⁷ » presque totale chez les sujets sous leur tutelle. La rhétorique tyrannique est un paradigme typique de l'hétéronomie du langage. Les forces dominantes ne font montre d'aucune tolérance, dans la mesure où elles maintiennent ce que l'on peut qualifier de dictature verbale. En conséquence, tout ce qui vient d'elles doit être entendu comme une parole d'Évangile, une vérité indiscutable et immuable. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'aucun esprit de contradiction n'est admis. Est ainsi appliquée une sorte de politique de musellement, car des individus se voient refuser le droit à l'expression.

Le discours enferme et aliène ; aucune conscience autonome n'est admise. Le langage dominant vise d'abord à inhiber les pensées, à endormir l'esprit, à paralyser le corps par l'élimination de l'esprit critique chez l'individu et à étouffer ses volontés. On refuse à l'être-parlant de signer son humanité et son individualité à travers les mots. Et un sujet doué de parole ne peut s'en servir ou d'y avoir recours que s'il est autorisé. S'intéresser au silence dans la sphère où les rapports de force entrent en jeu se justifie par le désir de souligner en même temps l'intérêt de l'usage du langage et l'inconvénient qui pourrait être lié à sa perte. Quand des intérêts se révèlent à la fois sérieux et divergents, les hommes ne peuvent appliquer aux mots et

⁴⁵⁶Samba Mbaye, *Le Verbe et le pouvoir dans le théâtre d'Harold Pinter*, mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, 2010.

⁴⁵⁷ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 105.

au silence les mêmes définitions. Ce qui oppose les deux camps ne peut être effectif que quand il est ramené sur le terrain du langage.

Comme nous l'avons précédemment vu avec Rassam dans le rapport du langage à ce qu'il peut conférer, celui qui contrôle l'outil linguistique disposerait d'une arme redoutable, car non seulement il peut s'en servir à sa guise, mais aussi en priver d'autres. Le contrôle du langage va de pair avec la limitation ou la privation de la liberté d'expression. Dans un tel contexte, qui perd le contrôle du langage se voit envoyé dans le plus profond des silences. Le maintenir dans un tel état est ce qui fait l'affaire de ceux qui ont gagné le monopole exclusif de l'usage du langage. Le seul langage qui vaille être parlé est celui qui a été dicté ; toutes autres formes de langage est banni, voire éradiqué.

Le silence peut être compris dans un tel contexte comme cette parole refusée, non autorisée ; cette contrainte à se taire. Nous avons affaire à un silence qui est loin d'être celui d'un locuteur potentiel qui s'abstient verbalement par option, mais plutôt par obligation.

Sam : Yes, sir. Can I have a word with you, sir?

Charles : No. You can't⁴⁵⁸.

Détenir les mots signifie alors s'octroyer des passe-droits, c'est-à-dire des privilèges non négligeables qui éveillent le désir à vouloir exclure de la sphère verbale tout individu considéré inférieur à soi. La faculté et la facilité de se servir de la parole amènent des locuteurs à en priver d'autres sous le prétexte que ce serait une erreur monumentale de les laisser avec cet outil dont ils se voient déjà comme les seuls dépositaires et gardiens. Le silence de musellement, c'est surtout en gestion des affaires publiques : il s'agit d'un silence imposé : il est observé non pas par le choix de celle qui l'observe : la personne est soumise à la contrainte, à l'obligation de se taire. Dans une telle situation où la force est mise en application pour surveiller et contrôler ce qu'un individu doit dire, le silence devient oppressant et pesant. C'est réellement dans de telles circonstances que le poids et l'impact du silence se font sentir. Le silence pèse lourd, il devient un fardeau, parce que le sujet qui est confronté à sa réalité est tiraillé entre le désir de parler et la peur d'être puni pour imprudence verbale. Quand le silence est observé sous l'effet de la contrainte, ce n'est rien d'autre que la mise en application d'une politique qui vise à élever une

⁴⁵⁸ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 82.

parole au-dessus d'une autre qui est appelée à s'effacer complètement ou provisoirement. Dans les organisations où règnent l'arbitraire et la force, le silence d'un grand nombre est toujours exigé pendant qu'un groupe restreint d'individus est autorisé à intervenir verbalement sur des questions. Ce type de silence traduit parfaitement le règne de l'opacité et de la rétention volontaire de l'information. Ce sont des milieux qui ne doivent donc leur salut et leur survie que grâce à l'existence d'un silence stratégiquement institué et auquel des individus restent constamment soumis. La loi du silence traduit une certaine volonté de faire taire des discours qui seraient tentés de divulguer des secrets, de dénoncer des pratiques et des comportements. Tous les plans sont conçus pour éviter qu'un langage dénonciateur ou rebelle fasse entendre ce qui ne devrait pas tomber dans les oreilles indiscretes du public. L'essentiel de l'enjeu autour du langage et des inconvénients liés à sa perte sont contenus dans les pièces de Pinter telles que *One for the Road*, *The New World Order* et *Mountain Language* où pour imposer l'ordre et le respect sans faille, le pouvoir militaire fait régner une dictature verbale. Son discours se présente comme le seul vrai et authentique et qui doit être écouté sous peine de sanction. Ce système pèse de tout son poids sur le langage et exclut tout autre code linguistique. Aucune autre voix parallèle n'est admise ; le seul code autorisé est limité dans le temps, dans l'espace et dans le fond. Et limiter le champ d'expression d'une parole, c'est créer en même temps de vastes silences dans et au-delà de son domaine d'application. La parole cesse d'être un droit naturel, car sans la bénédiction ou la licence de l'autorité, elle est considérée nulle et est violemment réprimée. L'autorité (l'ensemble de ces personnes occupant une position dominante) instrumentalise le langage et le charge de ses idées et concepts. À partir de ce moment, certains individus se voient dans l'obligation de se taire, de se conformer aux ordres, aux instructions. Ces mêmes individus se trouvent dans l'impossibilité de penser, d'apprécier, de juger ou de s'exprimer de leur propre chef. Par exemple, dans *The Birthday Party*, le discours de Meg pendant le toast à l'honneur de Stanley n'est pas l'expression de ses sentiments authentiques. Ce qui sous-tend son discours est loin d'être la spontanéité. Il est la conséquence d'une pression extérieure. Il obéit à la demande de Goldberg qui exige qu'elle rapporte à son entourage ce que la plupart d'entre eux dissimulent souvent ou travestissent, à savoir ses vraies pensées, ses vrais sentiments. Il faut souligner que Meg se livre tout de même à un exercice qui n'est pas du tout facile, celui de traduire

par les mots ce qui se passe dans son for intérieur. La parole cesse d'être un acte volontaire, par lequel l'individu peut exprimer ses pensées, ses émotions, pour devenir un acte ordonné, une injonction. On ne peut parler qu'après en avoir reçu l'ordre, sinon l'on doit se résoudre au silence :

Say what you feel. What you honestly feel.

(Meg looks uncertain.) It's Stanley's birthday [...]⁴⁵⁹.

Les mots sont soumis à des définitions arbitraires. Ils sont mis au service de manœuvres malsaines et de complots destructeurs. Ceci fait prévaloir une certaine confusion dans les têtes. Le langage tombe entre les mains des forces (comme celles de Goldberg) qui en épuisent alors l'énergie créatrice. Elles le détournent de ses fins premières et le remplissent de pressions, de contraintes et d'obligations. Contrairement à Goldberg, qui dicte la parole à Meg, Stanley, lui, pour essayer de chasser la peur née de l'annonce de l'arrivée de deux hommes, cherche d'abord à se positionner en force en sommant sa logeuse de surveiller son langage quand elle s'adresse à un homme de son rang. Par cet effort, il cherche à la faire taire, et par conséquent à l'obliger à cesser l'annonce de toute menace contre lui.

Stanley (quietly): Who do you think you're talking to?

Meg (uncertainly): What?

Stanley: Come here.

Meg: What do you mean?

Stanley: Come over here.

Meg: No.

Stanley: I want to ask you something. Come on. All right.

I can ask it from here just as well tell me, Mrs Boles,
when you address yourself to me, do you ever ask yourself
who exactly you are talking to? Eh⁴⁶⁰?

Avant l'arrivée de Goldberg et de McCann, Stanley jouissait d'une existence véritable, car avec les mots dont il pouvait se servir, il exprimait ses souvenirs, ses projections et ses pensées. Toutefois, tout a changé depuis leur présence à ses côtés. Il n'arrive plus à s'exprimer humainement et distinctement avec les mots qui lui échappent au fur et à mesure que ces deux nouveaux arrivants lui en privent l'usage et s'en servent contre lui. Au moment où Goldberg et McCann profitent de leur situation de locuteurs privilégiés par la faveur d'user des mots, Stanley, lui, s'écroule

⁴⁵⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 48.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

sous le poids de ces mots qui agissent profondément sur ses facultés physiques et psychologiques. La perte de l'usage des mots par Stanley correspond à son assujettissement et à des troubles articulatoires (« Ug-gugh huh-gughhh⁴⁶¹[...] »).

Par cette expérience, l'on voit qu'un individu peut autant s'élever humainement avec le langage qu'il peut en pâtir. Cet exemple nous permet aussi de voir ce que devient l'homme quand il est dépossédé du langage. Perdre l'usage des mots, c'est laisser les autres décider de son sort, de son existence. Avant leur arrivée, Stanley accusait Meg d'être une mauvaise femme, mais maintenant, c'est lui qui devient la victime. La cible a changé, car il est accusé d'avoir tué sa femme : « Why did you kill your wife⁴⁶². » L'accusateur devient l'accusé ; les mots ont maintenant abandonné Stanley. Un silence prévaut à partir du moment où ce personnage qui se voyait dans une position de privilégié du langage est forcé de taire toute initiative verbale. Ce divorce entre Stanley et les mots du langage a pour conséquence l'effondrement des rares éléments du monde auxquels il pouvait encore s'accrocher.

Dans ce qui lie les deux émissaires, il est à préciser que dans sa position de subalterne, McCann verra certains de ses comportements, comme de déchirer des journaux ou son obstination à poser des questions, susciter la colère de Goldberg. Ce dernier considère cette attitude comme un geste d'insubordination, un manque de confiance, une volonté de remettre en question son autorité et son statut de chef de mission. Et par conséquent, il s'en prend verbalement à son subalterne dont les actes sont qualifiés de puérils et insignifiants. Dans ses calculs, Goldberg vise à jeter l'effroi dans le cœur de son compagnon, ce qui l'obligerait à taire tout discours et à se mettre exclusivement à son écoute. Goldberg est convaincu qu'il ne pourra pas asseoir sa domination sur McCann tant que ce dernier continuera à bénéficier encore d'une certaine liberté d'expression. Ainsi, son acharnement sur McCann est une façon d'arriver à lui faire taire tout discours contestataire ; un discours par lequel son pouvoir pourrait connaître un revers.

Goldberg: Stop doing that!

McCann: What?

Goldberg: Why do you that all the time?

It's childish, it's pointless. It's without a solitary point.

McCann: What's the matter with you today?

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 43.

Goldberg: Questions, questions. Stop asking me so many questions. What do you think I am⁴⁶³?

Face à la colère de Goldberg (« Stop asking me so many questions »), McCann se retrouve dans une situation où il est contraint à ne guère parler et à poser moins de questions. Ce qu'il ne peut plus dire passe par le regard ou se résume à des mots monosyllabiques: « McCann studies him. / Well⁴⁶⁴ ? »

Dans un autre ordre d'idées, vu ce qui se passe dans *Mountain Language*, il est évident que les militaires refusent aux prisonniers le droit à la parole en les isolant du reste de la communauté, ils les musellent. Dans leur façon de voir les choses, il pensent qu'il serait dangereux de les laisser libres verbalement et en contact avec des esprits peu éveillés qu'ils pourraient entraîner loin et même monter contre le système en place. Les maintenir en prison est un moyen de circonscrire et de réduire sensiblement leur champ verbal et ses effets. Autrement dit, ils n'auront aucune chance de participer à la prise de conscience de leur peuple dont les droits les plus élémentaires, tel le droit à l'expression, sont bafoués. L'imposture idéologique s'érige en une vérité infaillible et dicte ses lois et règles. Les accusations portées à l'encontre des détenus d'opinions visent à les mettre en mal avec ceux qui, jusque là, sont leurs seuls soutiens. Elles sont fabriquées pour créer un sentiment de rejet, de haine entre ces détenus et leurs familles. Ces gardes-chiourmes délégués par l'administration centrale deviennent même plus cyniques et intransigeants que l'autorité suprême, car ils procèdent à l'anéantissement du code linguistique de ce peuple considéré inférieur. Non seulement ils mettent ces individus en prison, mais ils refusent à leur communauté l'usage de son code linguistique habituel qu'ils ravalent au rang d'une langue non sophistiquée et non raffinée. Une langue qui n'a aucune valeur, aucun mérite à leurs yeux : « Now hear this. You are mountain people. You hear me? Your language is dead. It's forbidden. It is not permitted to speak your mountain language in this place. You cannot speak your language to your men⁴⁶⁵. » L'appellation même de « mountain language », une langue des montagnes ou celle des montagnards, montre le mépris et le rejet de tout ce qui vient de ces gens qu'ils voient comme des sauvages, des êtres sans valeurs culturelles.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 69.

⁴⁶⁵ *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

Refuser à quelqu'un sa langue, c'est une volonté de tuer sa culture, de lui voler son humanité et sa dignité, car elle en est un outil d'expression, comme l'écrit Judith Butler, dans *Le pouvoir des mots* : « L'usage de la parole confère aux êtres humains non seulement un privilège mais aussi une responsabilité⁴⁶⁶. » Ce qui est réellement mis en expérience, c'est la politique du musellement, amener l'autre non seulement à garder le silence jusqu'à ce qu'il soit autorisé à parler et faire en sorte qu'il soit même dans la gêne une fois qu'il reçoit cette autorisation.

Or, ce qui se passe entre les trois personnages dans *The Caretaker* obéit à d'autres calculs. Par exemple, dans l'intention de piéger Davies, Mick va feindre d'ignorer les décisions à prendre par rapport à son frère, Aston, qui n'aime pas travailler : « Can I ask your advice about something⁴⁶⁷? » En procédant de cette façon, c'est-à-dire en gardant pour lui ses idées, Mick va amener Davies à devenir loquace sur le cas d'Aston, voire très critique à l'égard de ce dernier. Ce qui ne va pas laisser Mick sans réaction : « You don't want to start getting hypercritical⁴⁶⁸. » Dans la logique des choses, vers la fin de *The Caretaker*, le langage abandonne Davies. Les mots dont il était jusque-là tributaire ne répondent plus à ses plans, à son jeu, à ses prévisions. Ces mots sont même utilisés contre lui. Ce qui lui a valu son expulsion et la réconciliation des deux frères qui ont fini par démasquer son côté imposteur. L'autodestruction verbale de Davies découle de l'effet boomerang de ses discours qui reposent sur des affabulations et qui se révéleront plus tard comme telles. Toutes les déclarations qu'il a faites sans prudence et sans nuance seront utilisées contre lui par Mick :

What a strange man you are. Aren't you? You're really strange. Ever since you come into this house there's been nothing but trouble. Honest. I can take nothing you say at face value. Every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of you say is lies. You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable. You're nothing else but a wild animal⁴⁶⁹.

Un autre aspect du silence imposé que nous nous proposons de convoquer est celui qui consiste à bannir certains thèmes à débattre. Cela se note dans *Party*

⁴⁶⁶Judith Butler, *Le Pouvoir des mots: politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004, p. 90.

⁴⁶⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 46.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 71.

Time où Terry affiche une ferme volonté de dicter aux autres ce qui doit faire l'objet de discussion. Tout ce qui n'est pas inscrit à l'ordre du jour est rejeté. Dusty est sommée d'arrêter tout effort de parler de son frère Jimmy, de faire silence sur ce cas, car les autres trouvent qu'elle s'écarte de ce qui est convenu de traiter. Ils s'interrogent même sur ses facultés physiques et physiologiques. Ils se demandent si elle n'est pas atteinte de surdité :

Dusty: Does anyone know what's happened to my brother Jimmy?

Terry: I don't know what it is. Perhaps she's deaf or perhaps my voice isn't strong enough or distinct enough. What do you think, folks? Perhaps there's something faulty with my diction. I'm forced to float all these possibilities because I thought I had said that we don't discuss this question of what happened to Jimmy, that's not up for discussion, that's not on anyone's agenda⁴⁷⁰.

Dusty se voit renvoyer à la figure ses efforts de faire passer la rumeur autour de Jimmy. Elle n'a pas su trouver les mots adéquats pour influencer Terry et Gavin, à les faire changer de sujet de discussion. Les moyens verbaux à sa disposition se révèlent dérisoires pour aider son entourage à parler de ce qui la préoccupe tant et qu'elle entend aborder :

Dusty: Did you hear what's happened to Jimmy?

What's happened to Jimmy?

Terry: Nothing's happened.

Dusty: Nothing?

Gavin: Nobody is discussing this. Nobody's discussing it, sweetie. Do you follow me? Nothing's happened to Jimmy. And if you're not a good girl I'll spank you⁴⁷¹.

Si Dusty a échoué dans ses propres tentatives discursives, malgré son obstination à faire régner la loi de la rumeur, faute de ressources verbales nécessaires, Terry, lui, réussit à faire vanter les charmes du nouveau club qu'ils fréquentent. Cette réussite verbale n'aurait jamais été possible s'il n'était pas arrivé à faire taire le langage de Dusty. Elle se résigne à les suivre là où ils entendent coûte que coûte la mener verbalement :

Terry: Tell him about the new club. I've just been telling him about the club.

She's a member.

Gavin: What's it like?

Dusty: Oh, it's beautiful. It's got everything. It's beautiful.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 284.

The light's wonderful. Isn't it? Did you tell him about the alcoves⁴⁷²?

Sur le thème de l'exclusion verbale, notons que dans *Albert's Bridge*, Stoppard s'inscrit dans la même logique que Pinter. En effet, l'emprise que certains personnages ont sur le langage les conduit à vouloir en exclure d'autres gens qu'ils considèrent comme des « inférieurs » verbaux. C'est dire que ces personnages ne doivent parler que s'ils en demandent et reçoivent la permission, sinon ils seront soumis à la sanction. Si, dans cette pièce, les autres personnages somment sans cesse Dave de garder le silence, c'est parce qu'ils exercent une dictature verbale, grâce à laquelle seuls peuvent parler ceux qui en détiennent le contrôle :

Dave: Hear, hear, Mr. Chairman.

Chairman: Shut up, Dave...

Dave: Hear, hear George.

George: Shut up, Dave⁴⁷³

La présence physique de Dave ne lui garantit aucun droit d'avoir voix au chapitre. Il est exclu de l'espace verbal. Le pire est que s'il n'obéit pas aux ordres, il risque même de se voir renvoyer du cadre physique. Il peut à tout moment être déclaré indésirable s'il n'accepte pas de garder le silence. Ajoutons qu'une des formes de silence dicté advient lorsqu'un individu refuse de reconnaître les déclarations de son interlocuteur. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'attitude de Mr Sands qui, dans *The Room*, refuse catégoriquement ce que sa femme déclare avoir vu. Il le fait tout de même sans en apporter des éléments justificatifs. Il semble vouloir lui signifier qu'il est la seule autorité à valider ou à infirmer les choses: n'est vrai et réel que ce qu'il reconnaît. Ce qu'il faut voir dans l'attitude de Mr Sands, c'est le statut aléatoire de la réalité. Les choses peuvent bel et bien exister, mais à partir du moment où elles sont niées par un discours qui peut être qualifié de parole supérieure, un discours qui vise à faire taire un autre, elles cessent d'être, puisque tuées à jamais. La subjectivité verbale consiste à vouloir soit nier, soit faire exister par ou dans les mots une quelconque réalité :

Mr Sands. You didn't see a star.

Mrs Sands. Why not?

Mr Sands. Because I'm telling you.

⁴⁷² *The Room*, Plays 1, p. 285.

⁴⁷³ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 11-12.

I'm telling you didn't see a star⁴⁷⁴.

En clair, adopter une telle position de négation du contenu verbal est une manière de contraindre son auteur au silence. Ce qu'il lui dit indirectement, c'est « Tais-toi ! » Le refus par Pinter de ce contrôle exclusif du langage par les hommes se traduit dans le scénario de *The Comfort of Strangers* par le rejet de toute forme de sexisme et de domination sur la femme. Les valeurs du système patriarcal telles que celles de la société du père de Robert et celle de son grand-père ne sont plus acceptables : « My father and his father understood themselves clearly. They were men and they were proud of their sex. Women understood them too. Now women treat men like children, because they can't take them seriously. But men like my father and my grandfather women took very seriously. There was no uncertainty, no confusion⁴⁷⁵. » L'absence d'égalité, de respect et d'équité ne peut que faire du tort aux femmes qui n'osent en aucun cas émettre la moindre revendication.

Remarquons qu'au moment où des personnages souffrent de la privation verbale, d'autres ne font pas mieux que de badiner avec le langage. Dans *The New World Order*, en invitant son collègue (Lionel) à ne pas jouer avec les mots, Des essaie d'attirer son attention sur l'importance du langage, ce qu'il représente pour eux : un privilège. Ainsi qu'il le comprend, disposer des mots, c'est-à-dire être leur « maître » indique une certaine liberté; en revanche, les perdre équivaut à une sorte d'aliénation comme tel est le cas de l'homme dont ils ont bandé les yeux et qu'ils sont chargés de torturer : « Des: You called him a cunt last time. Now you call him a prick. How many times do I have to tell you? You've got to learn to define your terms and stick to them definitely. And you know what it means to you. You know what language means to you⁴⁷⁶. » Avec la perte du libre usage des mots, cet homme entre leurs mains est contraint de taire ses convictions, ses idées et ses croyances. À cet instant, d'autres problèmes occupent sa tête, il est envahi d'angoisse, d'interrogations, de questions d'ordre existentiel. L'interrogation sur le sort qui lui sera réservé le met à *quia* :

Des: Yes, you do know. Look at this man here, for example. He's a first-class example. See what I mean? Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting in his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now—because he's apprehensive

⁴⁷⁴ *The Room*, Plays 1, p. 98.

⁴⁷⁵ *The Comfort of Strangers*, Screenplays 3, p. 291.

⁴⁷⁶ *The New World Order*, Plays 4, p. 275.

about what's about to happen to him—he's stopped all that, he's got nothing more to say, he's more or less called it a day. I mean once—not too long ago—this man was a man of conviction, wasn't he, a man of principle. Now he's just a prick⁴⁷⁷.

Insulter quelqu'un si l'on en croit Jean Brun dans son livre, *L'Homme et la société*, relève d'une volonté de ravir à l'altérité sa dignité et de la chosifier par des propos qui ne lui laissent aucune chance de garder son intégrité morale : « Dans l'insulte, il n'y a plus de piédestal ni de trône ; l'insulte, en effet, abaisse l'autre, le ravale au rang de l'ordure qui gît sur le sol et confie aux mots l'ordre de le ravager⁴⁷⁸. » Lorsque des injures sont proférées à l'encontre de quelqu'un, celui qui les prononce s'attend toujours à ce qu'elles aient pour effet de s'emparer de la personne-cible et de la subjuguier, au point de la laisser sans mot. Si la blessure créée par les mots est d'une profondeur si importante, cela peut aboutir à une abdication verbale de la part de la victime. Or, ceux qui ne supportent pas l'affront ne cessent de chercher les voies et moyens pour le laver. Il va sans dire que dans ce climat d'animosité et de rancune où le pardon et l'oubli ne sont plus d'actes faciles ; de lourdes conséquences peuvent s'ensuivre. En tous les cas, la dimension politique et idéologique du silence montre que la parole n'est plus libre, puisqu'il s'agit d'un rapport de forces où dominent la violence, les contraintes et l'arbitraire. Agonir quelqu'un d'insultes, c'est chercher, par la violence verbale, à le réduire au silence d'abdication, de celui du vaincu : « Mick : You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable. You're nothing else but a wild animal, when you come down to it. You're a barbarian. And to put the old tin lid on it, you stink from arsehole to breakfast time⁴⁷⁹. » À mesure que se déploie la violence verbale de Mick qui ravale Davies au rang des bêtes, on voit le vieil homme debout et statique (« Davies stands still »). Il est bien touché par le feu verbal de son « hôte » et ceci semble se traduire ainsi par une réelle difficulté à trouver les mots justes pour exprimer une idée quelconque : « Davies (slowly): All right then you do that you do it if that's what you want⁴⁸⁰. » C'est dire que nous ne réussissons à appréhender les fonctions du langage qu'à travers l'expression de la volonté de dominer et des pratiques qu'elle dicte. Le discours devient ainsi l'objet des manipulations verbales

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 275-276.

⁴⁷⁸ Jean Brun, *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985, p. 215.

⁴⁷⁹ *The Caretaker*, Plays 1, p. 71-72.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

qui, comme l'écrit Philippe Breton dans *La Parole manipulée*, doivent se comprendre dans l'esprit suivant : « Manipuler consiste bien à paralyser le jugement et à tout faire pour que le récepteur ouvre lui-même sa porte mentale à un contenu qu'il n'aurait pas approuvé autrement⁴⁸¹. » C'est dans cette intention qu'il faut lire les talents oratoires de Goldberg dans *The Birthday Party*. Pour saper toute tentative d'insubordination de la part de McCann, il se focalise sur des mots qui lui permettent d'agir sur la conscience de son compagnon. En vantant les mérites et capacités de celui-ci, son objectif est surtout de l'amener à se soumettre sans faille à son autorité :

Goldberg: You know what I said when this job came up. I mean naturally they approached me to take care of it. And you know who I asked for?

McCann: Who?

Goldberg: You.

McCann: That was very good of you, Nat.

Goldberg: No, it was nothing. You're a capable man, McCann.

McCann: That's a great compliment, Nat, coming from a man in your position⁴⁸².

Un tel discours ne peut produire des effets que si la personne en face n'a aucune méfiance vis-à-vis des mots. Comme on peut s'en apercevoir, la réaction de McCann, qui finit même par avouer en déclarant être beaucoup redevable à son supérieur hiérarchique, relève de la naïveté : « Yes, it's true, you've done a lot for me. I appreciate it⁴⁸³. » De telle sorte que pour s'emparer totalement de sa conscience, Goldberg lui tient un discours que nous pouvons identifier comme « discours-sermon », car il y développe quelques principes axiologiques autour du dévouement, de la constance, d'abnégation et du travail : « You know what? I've never lost a tooth. Not since the day I was born. Nothing's changed that's why I've reached my position, McCann. Because I've always been as fit as a fiddle. All my life I've said the same. Play up, play up, and play the game. Honour thy father and thy mother. All along the line⁴⁸⁴. » Ainsi en va-t-il dans *One for the Road* où dans un schéma quasi-identique, Nicholas procède à une accusation morale à travers laquelle il juge indigne le comportement de Gila. En rappelant à Gila le patriotisme et le civisme de son défunt père, il vise à l'éloigner de son mari, Victor, à la pousser à se

⁴⁸¹ Philippe Breton, *La Parole manipulée*, Paris, Éd. La Découverte & Syros, 1997, 2000, p. 79.

⁴⁸² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 23.

⁴⁸³ *Id.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

désolidariser de ce dernier dans sa rébellion contre l'autorité. Il s'attèle à la faire rallier à la cause nationale, ce qui isolera davantage Victor : « Your father was a wonderful man. His country is proud of him. He's dead. He was a man of honour. He's dead. Are you prepared to insult the memory of your father? Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him⁴⁸⁵. »

Par ailleurs, inscrire le dol dans le champ linguistique relève d'une certaine volonté d'alerter sur les différentes stratégies, manœuvres dont le principe majeur est de toujours taire les motivations poursuivies. La ruse verbale s'appuie principalement sur une réticence, puisque le locuteur en taira plus qu'il n'en dit pour arriver au but visé. Il essaiera aussi longtemps que possible de ne pas se laisser trahir par les mots du discours qu'il ne cesse de tenir. Le discoursif dolosif consiste donc à faire silence sur tout mot qui pourrait aider notre interlocuteur à mieux comprendre sur ce qui se trame. Dans *The Birthday Party*, par exemple, les discours-fétiches de Goldberg finissent par conquérir son entourage qui ne prend aucun recul par rapport à ce qu'il avance : sa parole devient hypnotique. Au point que Lulu est totalement subjuguée et envahie par ses allocutions. Cet exercice auquel se livre Goldberg ne vise qu'à faire taire les motivations et les résistances de Lulu, car sans cela il n'arrivera pas à abuser d'elle sexuellement. Grâce à cet ensorcellement verbal donc, il va réussir à la réduire au silence et à disposer d'elle comme il l'entend.

Lulu: You're a marvellous speaker, Nat, you know that?

Where did you learn to speak like that?

Goldberg: You liked it, eh?

Lulu : Oh yes⁴⁸⁶!

Lulu ne comprendra les choses que quand il n'y a plus rien à faire ; après que Goldberg aura fini d'abuser d'elle sexuellement :

Lulu (with growing anger): You used me for a night. A passing fancy.

Goldberg: Who used who?

Lulu: You made use of me by cunning when my defenses were down⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 240.

⁴⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 51.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

Là où il a fallu du temps à Lulu pour comprendre, Kathleen, elle s'est vite sauvée pour éviter la ruine totale de sa vie. Dans *The Last Tycoon*, la méfiance de Kathleen à l'égard des hommes est normale, car elle a beaucoup souffert, pendant qu'elle vivait avec son ancien compagnon: « I lived with a man, for a long time. Too long. I wanted to leave but he couldn't let me go. So finally I ran away⁴⁸⁸. » Elle a fini par fuir l'homme, car, sous l'effet de l'alcool, celui-ci exigeait à ce qu'elle couche avec tous ses camarades : « Then ... he started to drink, he tried to force me to sleep with all his friends⁴⁸⁹. » La violence et l'irresponsabilité des hommes sont telles qu'avant de répondre favorablement à l'invitation de Sathr, Kathleen se voit dans l'obligation de lui demander des garanties pour son intégrité physique et morale :

Stahr

You would ? Well, we can go anywhere. Where would you like to go ?

Pause.

Kathleen

I'm a weak woman. If I meet you tomorrow will you leave me in peace ? No, you won't, will you ? So I'll say no and thank you⁴⁹⁰.

Si, par exemple, dans *The Birthday Party*, Goldberg engage la responsabilité de tout son entourage dans son discours lors du toast pour Stanley (« Agreed. But tonight, Lulu, McCann, we've known a great fortune⁴⁹¹ »), dans *Tea Party*, le monopole exclusif de la parole par Willy pendant de bonnes minutes est dû à d'autres raisons. Bien évidemment, comme Diana et Disson ne peuvent pas s'adresser verbalement directement au public présent à leur mariage, ils sont contraints de contacter Willy pour parler à leurs noms. Si bien que, par cette délégation verbale, leur porte-parole s'est donné la peine de trouver les mots voulus et savoureux pour les honorer et leur donner satisfaction devant leurs proches.

D'ailleurs, c'est ce qui lui a valu des remerciements de la part des nouveaux mariés à la fin de son allocution : « Applause. Diana kisses him. Disson shakes his hand warmly⁴⁹² ». De plus, les différentes réactions du public montrent que le

⁴⁸⁸*The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 507.

⁴⁸⁹*Ibid.*, p.513.

⁴⁹⁰*Id.*, p. 500-501.

⁴⁹¹*The Birthday Party*, Plays 1, p.50.

⁴⁹²*Tea Party*, Plays 3, p.101.

discours de Willy est bien passé et que tout le monde se sent heureux et flatté par les propos élogieux qu'il tient à l'endroit des mariés, du couple nouvellement marié. Et, les rires et les applaudissements de l'assistance « Laughter and applause⁴⁹³ » interrompent provisoirement l'allocution de Willy qui (« waits for silence ») ne pourra reprendre la parole qu'après que son entourage aura fini de manifester sa joie et son plaisir. En s'abstenant verbalement, Disson et Diana ont permis à Willy d'exprimer des mots qu'eux ne seraient ni en mesure de trouver, ni en état de prononcer dans de telles circonstances particulières où pendant que l'émotion s'empare des cœurs, l'esprit est en proie à des oublis.

Dans *The Birthday Party*, on remarque le monopole du discours et l'usage exclusif qu'en font Goldberg et McCann et qui les amènent à reprocher à Stanley tous les crimes et délits possibles. Il devient leur cible, car pour aggraver son sort, un seul chef d'accusation ne suffit pas, il faut en inventer d'autres pour ébranler ses défenses psychologiques. La multiplication et la complexité des accusations font perdre à Stanley toute résistance (physique et psychologique). Quand Goldberg et son acolyte parlent à Stanley ce n'est pas pour lui donner des explications sur un point précis ou pour en obtenir, mais c'est plutôt pour le confondre. Ils mettent en place un schéma procédural à travers lequel les propos accusateurs s'enchaînent et s'accumulent. Leur discours, puisqu'il vise à déstabiliser Stanley, fonctionne automatiquement. Des mots et des expressions sont empilés indistinctement, les phrases ne sont pas pensées, mais lâchées d'une manière irréfléchie et comme insouciance. Cette abondance verbale ne signifie pas clarté ou sens dans l'expression du même déterminant. Pour détruire la personnalité que Stanley veut se forger, son ipséité, Goldberg et McCann recourent principalement aux ressources du langage dont ils s'en servent suivant leurs goûts et leurs volontés.

Goldberg. Who does he think he is?

McCann. Who do you think you are⁴⁹⁴?

Par ressources du langage, nous entendons le choix lexical (le registre adopté), la forme des phrases (la disposition des mots), et le ton du discours (la manière dont les mots sont articulés). Le langage se transforme en un outil d'aliénation et de coercition ; les personnages s'en servent pour donner des ordres,

⁴⁹³ *Tea Party*, Plays 3, p. 101.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

pour astreindre ou pour confondre. Il devient l'expression d'une autorité dominatrice et restrictive. C'est ce qui permet à Goldberg de se saisir des mots et de s'en servir pour confondre Stanley par une série de questions alambiquées, absurdes, ésotériques, ou, par endroits, contradictoires :

Goldberg: Is the number 846 possible or necessary?

Goldberg: Why did you kill your wife?

Goldberg: Why did you never get married⁴⁹⁵?

Aussitôt qu'une question est produite, une autre surgit avant même que Stanley tente de donner une réponse. Par l'enchaînement des questions ou des questions posées concomitamment, Goldberg et McCann cherchent successivement à faire craquer Stanley, à l'obliger à se taire, donc à capituler. Ils cherchent, par tous les moyens, à lui priver de toute parole :

McCann: What about the Albigensienist heresy?

Goldberg: Who watered the wicket in Melbourne?

McCann: What about the blessed Oliver Plunkett⁴⁹⁶?

D'où les cris qui s'ensuivent (« Stanley screams⁴⁹⁷ ») vers la fin de cet interrogatoire musclé. Ce qui est une indication que le personnage a perdu la faculté de tout usage du langage articulé. Ses tortionnaires ont donc atteint leur objectif en arrivant à faire taire tout discours de contestation clairement et explicitement formulé. Les mots restent alors soumis au désir et au vouloir de ces chattemites comme Goldberg qui trouvent dans le langage tous les éléments en leur faveur. Il y a chez Goldberg et McCann une réelle volonté de secouer les fondements des valeurs (amour, confiance, respect) qui façonnent les rapports humains. Certains mots qui sortent de leurs bouches renferment des doses de violence, de haine, d'inimitié. Le langage est investi d'un double rôle, il est utilisé à la fois pour attaquer et pour abuser l'entourage. Les mots n'ont plus de significations que celles que leur donnent leurs usagers. Ils deviennent modulables, c'est-à-dire qu'ils s'adaptent aux circonstances, aux lubies. Et ces mêmes mots font mal à cause de ce qu'ils véhiculent, de ce qu'ils signifient ou de la manière dont ils sont énoncés. La sonorité des mots et la manière dont ils sont articulés exercent une forte pression sur l'esprit de Stanley qui est soumis à une torture verbale. Des orateurs comme Goldberg s'attaquent aux mots, les

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

vident de leur contenu jusque là clair et précis pour en faire des vocables porteurs de confusion, d'ambiguïté et d'incertitude. Le sens disparaît et cède la place aux sonorités, c'est-à-dire des phrases en « allitérations » ou en « assonances » ou en rimes creuses comme dans le cas suivant :

Goldberg: You look anaemic.

McCann: Rheumatic.

Goldberg: Myopic.

McCann: Epileptic⁴⁹⁸.

Dans ce cas, le côté phonémique est plus mis en avant que le côté morphématique des mots. Tel qu'il apparaît dans cet exemple extrait de *No Man's Land* de Pinter : « tillifola tillifola tillifoladi-foladi-foloo⁴⁹⁹ ». Les mots libèrent ainsi des doses de nuisance. Ce qui importe dans une telle situation, ce n'est plus une production quantitative. Le discours s'accélère et permet l'accumulation croissante de termes composites et juxtaposés sans aucun lien logique. Avec l'éclatement sémantique, c'est-à-dire avec ces mots ou expressions qui offrent plusieurs niveaux ou degrés de « significations », chaque personnage est disposé à ne comprendre ou à ne faire entendre que ce qu'il désire. McCann et son chef se servent des mots comme des armes de destruction. L'effet conjugué du contenu des propos et de la manière dont les mots sont articulés ont conduit au ralentissement de l'activité intellectuelle et motrice en Stanley qui se voit pris dans une situation de tristesse et d'anxiété. Par cet interrogatoire qui prend de temps à autre des allures différentes, il est tantôt bref, tantôt saccadé, tantôt accéléré, Stanley est totalement perdu, car les multiples questions qui lui sont adressées se suivent massivement. Les phrases deviennent courtes, elliptiques. Aucun moment de réponse ne lui est laissé, ses oreilles sont bombardées de mots de toutes sortes ; aussitôt une question est lâchée, une autre en surgit. Ce qui pousse Stanley à émettre des cris pour extérioriser toute sa peine psychologique. Les accusations sont accumulées et aggravées pour forcer Stanley à capituler. Les perles de sueur qui tombent de son corps montrent une fatigue physique : « The bastard sweatpig is sweating⁵⁰⁰. » Dans ce rapport dialectique de dominant / dominé, il va de soi que le droit exclusif à la parole des premiers s'oppose au silence forcé des seconds.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹⁹ *No Man's land*, Plays 3, p.340.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

Il arrive aussi qu'un personnage se retrouve dans des situations où il est obligé de faire volte-face. Être amené à nier ses propos ou déclarations antérieurs, c'est réagir face aux conditions hostiles et aux exigences du moment. Dans *No Man's Land*, la peur de se voir rembarquer amène Foster à se rétracter de demander à l'homme qu'il a rencontré dans le désert pourquoi celui-ci marche avec deux ombrelles :

Foster: You know what I saw once in the desert, in the Australian desert ? A man walking along carrying two umbrellas. Two umbrellas. In the outback.

Pause

Spooner: Was it raining ?

Foster: No. It was a beautiful day. I nearly asked him what he was up to but I changed my mind⁵⁰¹.

L'idée défavorable que Foster s'est faite de l'homme lui indique la prudence et la retenue : « Well, I decided he must be some kind of lunatic. I thought he would only confuse me⁵⁰². »

IV.2.1. Le silence: un enjeu stratégique et idéologique

Dans ce monde qui émerge de *Precisely* et qui est celui de la recherche, pour des intérêts divergents, chaque groupe de chercheurs s'agrippe à ses résultats et rejette en bloc ce qui vient de l'extérieur. Cette opposition devient beaucoup plus farouche, s'il y a des enjeux de tailles tels qu'honneur, prestige et privilèges :

Stephen: That's what we're paid for.

Roger: Paid a bloody lot too⁵⁰³.

Étant donné que d'importantes sommes d'argent leur ont été allouées, ces deux chercheurs se montrent sans compromis sur leurs résultats. Stephen et Roger sont prêts à en découdre avec toute personne qui serait tentée de soutenir le contraire de ce qu'ils avancent comme données chiffrées. Dans leur extrémisme, ils sont si gagnés par la haine et la violence qu'ils ne peuvent résister à l'idée de faire éliminer physiquement ceux qu'ils désignent comme ennemis :

⁵⁰¹ *No Man's Land*, Plays 3, p. 358-359.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 359.

⁵⁰³ *Precisely*, Plays 4, p. 216.

Stephen : I'm going to recommend that they be hung, drawn and quartered. I want to see the colour of their entrails.

Roger: Same colour as the Red Flag, Old boy⁵⁰⁴.

Refuser la contradiction ou ne pas la supporter, c'est afficher une position dont la seule finalité est de maintenir toute voix discordante dans le silence. L'esprit de contradiction ou l'esprit critique est ce qui ouvre la voie à des voix. Or, quand un sujet a le soutien du pouvoir et du peuple, il a beau persister dans l'erreur, il continuera toujours à vouloir imposer son point de vue, même s'il reste persuadé que la vérité est entre les mains de la minorité : « You see, what makes this whole barriers doubly disgusting is that the citizens of the country are behind us. They're ready to go with us on the twenty million basis. They're perfectly happy! And what are they faced with from these bastards. A deliberate attempt to subvert and undermine their security. And their faith⁵⁰⁵. » Au sortir de la seconde guerre mondiale, comme Pinter le laisse apparaître, nous pouvons lire un climat de méfiance et de peur qui domine toujours la société allemande. Malgré la défaite du camp hitlérien, l'existence de quelques irréductibles difficilement identifiables oblige les gens à faire attention à ce qu'ils disent. Le langage est plus que jamais surveillé. C'est pour cette raison, en reportant les propos de quelqu'un d'autre, les interlocuteurs veillent à ce que son identité ne soit pas clairement et nettement mentionnée. En plus, il y a des mots qu'il ne faut pas prononcer. Ils doivent être tus surtout en public. De ce fait, coller une étiquette négative à quelqu'un, c'est vouloir dès fois l'exposer à la vindicte populaire. Si bien qu'après avoir taxé Hengel d'espion (« You're a spy⁵⁰⁶ »), Quiller s'aperçoit vite de sa maladresse, à telle enseigne qu'il va vite avec Weng mettre fin au début de l'incident qu'il a failli créer. Pour ce faire, ils procèdent tout d'abord à une délimitation spatiale verbale en excluant de leur échange cette foule nombreuse trouvée dans ce magasin de jouets : « Hengel turns. Quiller and Weng stand by him. The crowds move about them. The three speak very quietly, almost in whispers⁵⁰⁷. »

Les personnes-sources d'informations sont bien protégées ; on ne dira jamais d'où l'on tient les détails dont on dispose. Quiller, par exemple, fait tout son possible

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 218-219.

⁵⁰⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 286.

⁵⁰⁷ *Id.*

pour éviter de révéler l'identité de la personne par laquelle il a eu les éléments explicatifs sur les mouvements nazis à Berlin. L'on s'avise de la menace autour de l'identification ; être identifié, c'est se laisser transformer en cible, en objet fragile. Dès lors qu'ils ont compris que les identités peuvent se révéler mortifères (pouvant causer la mort) et meurtrières (incitant à la mort), ils se montrent très prudents avec les noms :

Quiller: You know this fits in with what this man was telling me.

He was saying that these boys don't show themselves, they keep themselves pretty much under cover.

Inge: Yes. So I believe.

Quiller: Yes... he was saying they've got a kind of long-term policy, that they want to infiltrate themselves into the mind of the country, over a period of years. But they're not in any kind of hurry, this time... you know...

Inge: Who is this man?

Quiller: What man?

Inge: The man who was talking to you.

Quiller: Oh, just a guy I met in a bar⁵⁰⁸.

Dans ce contexte général d'insécurité et de menace, Quiller a compris qu'il ne faut faire confiance à personne. D'une part, en taisant le nom ou le prénom de son informateur (Pol), Quiller entend l'aider à garantir son intégrité physique et matérielle et à préserver sa vie. Ce qui motive véritablement la protection des sources, ce n'est pas seulement pour des raisons de sécurité. C'est surtout la préservation de ce silence informateur dont dépend son métier. Ici, les spectateurs sont mieux informés qu'Inge. Car, pendant qu'elle vit dans le mystère de l'identité de la personne que son interlocuteur s'efforce de ne pas nommer, nous la connaissons déjà pour avoir entendu son prénom donné tant tôt. D'autre part, il pourrait être animé d'une autre intention en évitant de révéler l'identité de celui-là. Quiller essaierait d'amener Inge à lui expliquer les choses dans tous les détails, car en agissant de cette façon, c'est comme s'il voulait lui dire indirectement qu'elle peut lui en informer davantage sans craindre d'être dénoncée. En d'autres termes, il fait silence pour encourager Inge à sortir de son silence, donc à s'ouvrir et à s'offrir verbalement à lui. En évitant de prononcer le prénom de Pol devant Inge, Quiller essaie de lui montrer qu'il ne doit y avoir aucune méfiance dans leurs échanges. Elle

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 251.

peut se sentir à l'aise et tout dire, car jamais son identité ne sera révélée au-delà des quatre murs. D'ailleurs, il la réconforte en soutenant que ses propos ne seront jamais cités dans son article :

Inge: Are you going to write about this question... in your article?

Quiller: No, no, it's outside my range. I'm not political. I haven't got a political brain⁵⁰⁹.

Dans la pratique de l'espionnage et du contre-espionnage, il arrive que le silence devienne néfaste pour ceux qui cherchent sans cesse à s'en servir. Des agents deviennent des cibles, à cause des soupçons que suscitent des comportements par lesquels ils essaient de fuir les mots ou de rendre toute phatique verbale minimale. Ce qu'il convient de retenir à ce niveau, c'est que la ruine n'est ni dans le silence ni dans l'acte, mais dans l'intention qui pousse à agir mal ou qui contraint au repli destructeur.

IV.2.2. L'art de l'évasion et de la diversion

Dans une logique politique, il conviendrait de souligner que, pour asseoir une paix et un ordre durables, la société met en place des règles et des normes qui contrôlent et sanctionnent. Ainsi, pour préserver cet ordre et cette stabilité sociale, la morale qui en porte le même qualificatif encourage les individus à plus garder le silence plutôt qu'à essayer de le briser. C'est la mise en application de la loi d'omerta : il faut garder le silence ; on ne doit parler que si l'on est autorisé à le faire. Dans cette logique le temps, l'espace, la manière et le contenu sont dictés à celui qui est désigné pour parler. En cette occasion, il doit se conformer aux normes et à l'esprit du groupe, sinon il encourt des sanctions qui serviront de leçon aussi pour de potentiel porte-parole. L'on verra que dans des interactions verbales, certains personnages privilégient des sujets précis aux dépens d'autres dont ils évitent de parler. Ils ne se prononcent jamais sur des questions directes. Ils trouvent toujours une façon de fuir, de reporter leurs idées sur ce qui les arrange. En raison de cette alternative verbale, Quiller réussit à ne jamais dire, expliquer à Hengel à quoi consistera sa stratégie : il se montre ainsi évasif et silencieux sur ses plans.

Hengel: I'd like to ask what method you intend to employ

Quiller: Well....

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 252.

Well, I'll tell you. If you say they don't know I'm here, I think I'd better let them know I'm here. Otherwise how are we ever going to get together⁵¹⁰?

De plus, pendant que Quiller cherche à obtenir des renseignements, d'autres individus qui soupçonnent sa présence lui opposent des arguments fallacieux ou le somment de quitter les lieux. C'est ainsi que le responsable de la piscine lui demande de partir sans tarder, car le club est interdit à toute personne étrangère. Sa présence à cet endroit ne relève pas du hasard. Des éléments dans les rapports qu'il a eus à consulter l'y auraient orienté. On notera que son renvoi de ce lieu relève de la politique de l'institution qui consiste à garder son intégrité intérieure. Elle ne consent pas à exposer ses réalités au monde extérieur. Et à partir du moment où le gérant ne lui a pas laissé le temps d'avoir posé les yeux sur tous les individus et les objets, il lui sera autant que le téléspectateur impossible de dire avec précision ce qui y règne. La notion d'ocularisation, c'est-à-dire ce que la caméra montre, ce que le spectateur et les personnages sont censés voir est à souligner à ce niveau. On notera alors que l'ocularisation interne (ce qu'un personnage perçoit visuellement) et l'ocularisation spectatorielle (ce qui s'offre exclusivement au spectateur) sont réduites à néant ; ni Quiller, ni nous qui regardons le film réussirons à voir ce qui se passe réellement en coulisse dans ce club :

Attendant: This place is for swimming. You cannot watch. It is not allowed to have onlookers.

Quiller: Oh, what a pity. I hoped I'd have been able to watch.

Attendant : No⁵¹¹.

Étant donné que nous sommes exclus scopiquement de leur cadre intérieur, la limite de notre savoir réduit nos efforts linguistiques. Nous ne pouvons affirmer rien de fiable et de concret sur ce qui y existe. Toujours est-il qu'en fermant leur espace à une catégorie d'individus, ce club de nageurs qui semble abriter des gens d'une même idéologie, celle du nazisme, opte pour la restriction verbale. La piscine ne servirait que de prétexte pour des discussions et des rencontres entre membres d'une seule école. Tout ce qui s'y dit et fait doit rester entre eux ; toute personne étrangère doit rester dans les silences de leurs échanges. C'est la raison pour laquelle ne sachant pas à quel individu ils ont affaire dans ce restaurant, Rushington et Gibbs font attention à leurs propos. La présence du serveur parmi eux les force à avoir

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 236.

recours à un langage codé, à savoir l'emploi des initiales «K.L.J.», pour se référer à Kenneth Lindsay Jones. En recourant à cette forme d'expression verbale, ils veulent rester incompris par toute personne étrangère et dont ils se méfient et qui ne serait là qu'en tant que source de renseignements pour le camp ennemi. Dans le règne de la suspicion et de la méfiance, l'identité de la personne dont ils parlent ne sera jamais révélée complètement. Il s'agit ici d'une parole codée et exclusive.

En plus, il arrive qu'un silence devienne destructeur dès lors que des individus s'en servent pour mener des actions criminelles. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, après le silence officiel des armes, des brigades nazies continuent à agir dans la plus grande discrétion pour l'élimination de leurs ennemis. Dans la plus grande discrétion, ces groupuscules armés vont à la recherche des espions ou autres éléments dérangeants. À telle enseigne que des enquêteurs, des journalistes, des chercheurs sont éliminés sans pour autant que les assassins ou les instigateurs soient identifiés. Sur les lieux de crimes, aucune présence suspecte ne se fait sentir : « The telephone box, brightly lit. A shape on the floor. No movement or sound along the road⁵¹². » Ceux qui perpètrent ces actions criminelles disparaissent sans laisser de trace. Une fois qu'ils atteignent leur cible, Ils repartent comme ils sont venus ; ils ne laissent aucun signe pouvant compromettre leur organisation ou la survie de celle-ci.

Lorsqu'un système ou une organisation tue ses ennemis, ce que leurs actions traduisent, ce sont les plans mis en place pour faire taire des voix, celles de ceux qui en savent trop. Il devient clair qu'en procédant à l'élimination d'un bon nombre de ceux qui sont censés témoigner, informer ou donner des détails quant à leur fonctionnement ou politiques, ils créent des silences pour toujours. De là vient que Quiller ne dispose pas suffisamment d'éléments d'informations sur les groupes nazis. Des données lui échappent, pour l'instant, il est obligé de se contenter de ce qui en a été rapporté par Metzler. Il est compréhensible qu'un vide et des silences se soient créés depuis l'assassinat de son relais d'informations :

Quiller: I've read the files.

Pol: The files till when.

Quiller: Till June.

Pol: Oh yes, of course, you've been on holiday. You read them while you were in London, did you?

⁵¹² *Ibid.*, p.220.

Quiller: That's right.

Pol: Who was the leading operator here, in the last file you saw?

Quiller: Metzler.

Pol: He's dead⁵¹³.

Leur volonté de créer davantage de silences est si réelle qu'après l'assassinat de Metzler, son remplaçant, K.L.J. aussi tombe sous les balles. C'est la chasse aux personnes détentrices de renseignements, d'informations clé et utiles donnant des pistes ou pouvant influencer sur les prises de décisions et d'actions par le camp adverse.

IV.2.3. Le conformisme verbal ou le rejet de la parole individuelle

Un locuteur peut, à son tour, devenir prisonnier des mots, car au lieu de créer ou d'imaginer, il ne fait que répéter un langage dont il ne peut se débarrasser. Son expression est alors constituée de formules, d'expressions toutes faites, nous pouvons parler de rumination verbale. Les mots sont répétés d'une manière mécanique, automatique et sans aucune compréhension préalable. L'utilisateur du langage est confronté à une difficulté de produire un discours riche et élaboré par lui-même, car l'imagination verbale créatrice lui fait défaut. Par exemple, dans *The Birthday Party*, nous pourrions être tentés d'affirmer, vu les automatismes langagiers et le modèle discursif communs à Goldberg et à McCann, qu'ils puisent leurs mots dans la même source idéologique. Ils sont façonnés linguistiquement de la même manière, ils sont incapables de se distinguer verbalement. Aucun d'entre eux ne semble pouvoir développer une parole marquée par son empreinte individuelle, une parole originale : nous avons plutôt affaire à une parole identique. Ils empruntent, tous deux, le modèle-type de discours avec des formules toutes faites, déjà intériorisées. Les phrases qu'ils répètent sont entraînées par ce qui peut être appelé phrase-mère, cet énoncé principal à partir duquel d'autres surgissent. Les formules toutes faites que répète Goldberg et qui ne veulent rien dire sont indicatrices d'une contrainte d'agir de la sorte pour rester à l'avenant du jargon de l'organisation dont il est émissaire. Il devient esclave des valeurs et du langage de cette organisation au nom duquel il agit. Il arrive qu'ils prononcent la même chose, puisqu'ils ne

⁵¹³ *Ibid.*, p. 226.

s'écoutent pas au moment où ils restituent oralement ce qu'ils ont retenu, créant ainsi une sorte de télescopage verbal :

McCann: You'll be a magnate.

Goldberg: A statesman.

McCann: You'll own yachts.

Goldberg : Animals.

McCann : Animals⁵¹⁴.

Un autre exemple de pression linguistique qu'un personnage peut avoir sur un autre apparaît dans la discussion entre Len et Mark dans *The Dwarfs*. Mark y subit le lavage de cerveau mené par Len qui, non seulement considère son choix d'acteur comme une perte de temps mais, veut aussi qu'il suive ses goûts et ses orientations.

Ainsi, il procède de la sorte : il s'attaque au choix de Mark avant de vanter les mérites et l'intérêt des choses vers lesquelles il s'est tourné. Il ne veut laisser aucun libre choix à Mark dont la volonté de monter sur scène est considérée comme quelque chose de gênant et de ridicule. Cet engagement dans les activités artistiques est mal apprécié, tandis que le savoir scientifique est vu comme quelque chose d'unique en raison du bonheur et du dynamisme qu'il procure. Tout le discours de Len est réduit à une vision étroite et subjective, et à un manque de tolérance. Il n'entend accepter aucun autre discours qui puisse aller dans le sens opposé de ce qu'il vient de déclarer :

It's a time-honoured profession—it's time-honoured. [Pause] But what does it do? Does it please you when you walk onto stage and everybody looks up and watches you? Maybe they don't want to watch you at all. Maybe they'd prefer to watch someone else. Have you ever asked them? You should follow my example and take up mathematics. Look! All last night I was working at mechanics and determinants. There's nothing like a bit of calculus to cheer you up⁵¹⁵.

Pour comprendre comment les individus peuvent perdre leur identité personnelle par le langage, l'on a qu'à s'inviter dans cet échange à distance entre ce contrôleur et ce chauffeur de taxi dans *Victoria Station*. À travers cet échange téléphonique, nous n'entendons plus de noms, de prénoms. Le silence est fait autour de ce qui leur donne leur vraie identité en tant qu'être social. Pendant que le chauffeur est désigné sous le numéro 274, son supérieur s'identifie par *office*, le

⁵¹⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁵¹⁵ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 86.

bureau. Tous les deux ont perdu leur identité sociale. Ils n'existent que par et pour cette société d'exploitation de taxis :

Controller: 274? Where are you?

Driver: Hello?

Controller: Is that 274?

Driver: That's me.

Controller: I'm talking to 274?

Driver: Yes. That's me. I'm 274. Who are you?

Controller: Who do you think I am? I'm your office⁵¹⁶.

Nonobstant cette réalité, il est à noter que la hiérarchisation des tâches fait que le chauffeur reçoit des ordres et subit des menaces de la part de son responsable. Sa position de subalterne fait qu'il a plus de compte à rendre que toute autre personne et que sa hiérarchie s'adresse à lui sans respect, ni considération :

Controller. Listen son. I've got a job for you.

If you're in the area I think you're in. Where are you?

Driver. I'm cruising.

Controller. Don't cruise. Stop cruising. Nobody's asking you to cruise about.

What the fuck are you cruising for⁵¹⁷?

Certains personnages de Pinter, à l'instar de Mrs Stokes dans *A Night Out*, sont prêts par les moyens verbaux tels que les mots à imposer les choses auxquelles ils croient fermement. Ils ne font montre d'aucune tolérance. Ils instaurent ce qui peut être désigné comme dictature verbale, tout ce qu'ils disent doit être entendu comme tel et accepté sans discussion. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'ils rejettent tout esprit de contradiction. Fort convaincus de leur position dominante, ces individus appliquent une sorte de politique de musellement ; ainsi ils empêchent d'autres individus autour d'eux de s'exprimer. C'est dans cet état d'esprit que Mrs Stokes trouve dans les mots un moyen pour amener son fils à obéir et à se conformer aux valeurs familiales séculaires.

Albert: I don't why you keep calling that room Grandma's room; she's been dead ten years.

Mother: Albert!

Albert: I mean, it's just a junk room, that's all it is

Mother: Albert, that's no way to speak about your Grandma,

⁵¹⁶ *Victoria Station*, plays 4, p. 194.

⁵¹⁷ *A Night Out*, Plays 1, p. 194-195.

you know that as well as I do. You'll upset me in a minute, if you go on like that⁵¹⁸.

Sur ces valeurs elle n'admet aucune discussion ; elle n'est prête à aucune concession. Pour combattre le côté rebelle de son fils, Mrs Stokes cherche d'abord à l'enfermer et à l'enchaîner avec des mots, à le conditionner psychologiquement (« You're all I have got Albert. I want you to remember that⁵¹⁹ »), d'où l'effort de le soustraire aux influences du monde au-delà du cercle familial. Dans un tel contexte, il faut noter l'absence de tout dialogue ; une seule voix se veut être dominante, car elle considère ce qu'elle transmet comme les seuls éléments vrais et réels. Ce dogmatisme verbal prend la place du bâton ; les mots sont pour l'usager, en position de force, un outil infaillible. Les locuteurs privilégiés s'aident des mots pour créer des rapports de subordination.

De même, dans *Party Time* pour remettre de l'ordre dans la gestion des affaires de la maison qui souffre de l'irresponsabilité, Douglas monte au créneau et emploie des mots forts (« Oh it matters. It matters. I should say it matters. All this fucking—about has to stop⁵²⁰ »). Cette même volonté habite Richard qui, dans *The Lover*, décide de mettre fin au jeu d'infidélité qu'il joue avec sa femme. Pour ce faire, il commence par lui rappeler qu'il est avant tout le maître céans, et par conséquent il déclare l'amant de cette dernière définitivement *persona non grata* de chez lui: « The fact is this is my house. From today, I forbid you to entertain your lover on the premises. This applies to any time of the day. Is that understood⁵²¹? ».

Dans *Mountain Language*, nous pouvons voir que pour imposer l'ordre et le respect sans faille, le pouvoir militaire opte pour une dictature verbale. Son discours est le seul vrai et authentique et qui doit être écouté sous peine de sanction. Ce système pèse de tout son poids sur le langage et exclut tout autre code linguistique. La parole cesse d'être un droit naturel, car sans la bénédiction ou la licence de l'autorité, elle est considérée nulle et est violemment réprimée : « You will be badly punished if you attempt to speak your mountain language in this place. This is a military decree. It is the law⁵²². » Les mots sont soumis à des définitions arbitraires.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 332.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁵²⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 291.

⁵²¹ *The Lover*, Plays 2, p. 177.

⁵²² *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

Ils sont à la solde de l'autorité supérieure pour des manœuvres malsaines et des complots destructeurs. Ceci fait prévaloir une certaine confusion dans les têtes. Par exemple, le mal est pris pour le bien, tandis que le bien est pris pour le mal. Nous assistons à une réelle volonté de vider les mots de leur contenu, de leur signification habituelle pour y remettre ce qui leur sied. Par cette façon de faire, d'inverser les valeurs dans *Mountain Language*, la junte n'hésitera pas à désigner ceux qui luttent pour une meilleure justice sociale comme des parias, des bons à rien, des hors-la-loi : « Your husbands, your sons, your fathers, these men you have been waiting to see, are shithouses. They are enemies of the State. They are shithouses⁵²³. » Encore est-il besoin de rappeler que ces qualificatifs viennent d'individus qui, comme nous le voyons tout au long de la pièce, entretiennent au contraire l'injustice et l'exclusion.

Dans un tel contexte social où rien n'est fait d'une manière désintéressée, il faut souligner le recours à certaines pratiques répréhensibles. Par exemple, dans la pièce mentionnée à l'instant, pour être mieux vu, pour être mieux considéré par ses supérieurs, un des gardes n'hésite pas à tenir des propos délateurs à l'encontre du prisonnier qui revendique ses droits les plus élémentaires : le droit à la vie et le droit de vivre avec sa famille. Ainsi, les mots qu'emploie ce détenu ne sont plus considérés comme anodins par ce garde qui, pendant ce temps, se permet de charger ses mots d'une force accusatrice et comminatoire : « Sergeant? I'm in the Blue Room, yes. I thought I should report, Sergeant. I think I've got a joker in here⁵²⁴. » Il convient de souligner que cet homme est verbalement mal intentionné, si bien que dans sa volonté de ne pas tout dire, de détenir par-devers soi des informations, des idées, des opinions et des savoirs, il se sert du langage magistralement pour ses intérêts. Il se saisit du discours et reste fidèle à son refus de partager avec l'autre tout en faisant croire le contraire. Pendant que ce sujet prétend tout livrer par la magie des mots, ceux qui ne sont pas dupes décèlent des non-dits, des choses dont le sujet parlant n'est pas prêt à vouloir se séparer.

Un bon manipulateur verbal est celui qui, au moment où il dit l'essentiel, le masque avec des mots astucieusement choisis. La dissimulation est une option par laquelle un locuteur décide de ne pas livrer la quintessence du sujet sur lequel il est attendu. Par ce choix de ne dire que partiellement, le principal est à chercher dans le

⁵²³ *Ibid.*, p. 255.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 260.

silence, dans ce qui est laissé de côté. Pour le sens des mots, en nous fondant sur ce qu'en pensent certains critiques tels que John Russell Taylor, en référence à *The Lover* et à *The Dwarfs*, à travers « Humpty-Dumpty » ou la destruction des fondements du langage, nous y voyons beaucoup plus clair : La pièce, *The Lover* constitue le point de départ de ce qui constitue l'exploration de la nature humaine dans sa forme de fragmentation la plus avancée ; même si la vraie position de Pinter qui se note dans *The Dwarfs* montre que la chute de l'homme ressemble plus à celle de Humpty-Dumpty [celle du langage] qu'à celle d'Adam et d'Eve. Cette chute ne laisse aucune chance à qui que ce soit pour espérer arriver à reconstituer à partir de ces morceaux une entité parfaite et cohérente. « *The Lover* represents to date Pinter's further exploration of human nature in its irrevocably fragmented form ; his most wholehearted acceptance of the idea first clearly formulated in *The Dwarfs* that fall of man is more like Humpty-Dumpty's than Adam's and Eve's, resulting in a situation where nobody, oneself or another, can hope to put all the pieces together again into a perfect and coherent whole⁵²⁵. » Car, ce qui s'y dégage, c'est que toute initiative individuelle à ce sujet ne pourrait être qu'insensée. Tout locuteur qui se plaît à détourner les mots de leurs acceptions habituelles pour leur charger de nouvelles significations qui lui siéent contribuerait à des difficultés supplémentaires et au règne de l'arbitraire, comme il l'illustre par le comportement du soldat qui se réfère au détenu qui réclame le même droit à la vie et à la dignité que tout le monde comme un « plaisantin ». Toutes choses égales par ailleurs, le substantif « joker » s'appliquerait à l'accusateur et non à l'accusé. En même temps, pour se voir donner la parole, ce même sergent est dans l'obligation de demander d'abord la permission à son supérieur qui, suivant ses calculs, la lui refuse ou lui donne son aval :

Sergeant: With permission sir?

Officer: Go ahead⁵²⁶.

Dans *The Birthday Party*, Goldberg s'impose en chef, il entend se faire respecter et se faire obéir. Le recours à l'impératif et le rejet de toute formule de politesse dans son discours montrent le mépris et le manque de considération à l'endroit de ceux qui doivent exécuter ses ordres (« Sit down⁵²⁷ »). La même

⁵²⁵ John Russell Taylor, *Anger and After*, Londres, Methuen, 1962, p. 350-351.

⁵²⁶ Mountain Language, Plays 4, p. 255.

⁵²⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39.

intention se note dans *Tea Party* où Disson ne tolère pas l'écart de conduite verbale de son fils, John qui a l'imprudence de vouloir adopter les habitudes de son oncle Willy qui appelle son propre père « monsieur⁵²⁸ » au lieu de papa. Ce qui dicte la réaction de Disson, c'est la volonté de montrer à son fils que le statut et l'autorité parentaux doivent toujours s'imposer, rester inviolables et inviolés. Son rejet du registre verbal de John est une manière de lui signifier qu'il est dans l'obligation d'observer un respect et un égard à l'endroit de ses parents qui doivent être traités, à tout moment, comme tels. Les enfants doivent toujours faire attention à la façon dont ils s'adressent à chaque membre de la société. Il leur interdit donc d'adopter les mauvaises manières comme celle de Willy qui ne sont pas dignes d'être imitées. Il lui applique la censure sociale :

John: Me? Sorry, sir.

Disson: Now don't be silly. You've never called me sir before. That's rather a daft way to address your father.

John: Uncle Willy called his father sir. He told me.

Disson: Yes, but you don't call me sir!
Do you understand⁵²⁹?

Et en assistant au dialogue entre deux adultes, Meg et Stanley dans *The Birthday Party*, on découvre, grâce au langage de parodie, comment les parents imposent un code conventionnel aux enfants. Pour ne pas encourir de risques de sanctions corporelles, ces derniers doivent obéir et se conformer aux règles de bienséances instaurées par l'autorité parentale :

Stanley: What about some tea?

Meg: Do you want some tea? Say please.

Stanley: Please.

Meg: Say sorry first.

Stanley: Sorry first.

Meg: No just sorry.

Stanley: Just sorry!

Meg: You deserve the strap.

Stanley: Don't do that⁵³⁰!

⁵²⁸ *Tea Party*, Plays 3, p. 104.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵³⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 10-12.

Nous ne pourrions pas comprendre le règne de l'arbitraire verbal si nous excluons les caprices dont font montre certains personnages tels que Stanley et des discours qui en découlent. Ainsi, après avoir repris le thé qu'il qualifie de jus insipide (« it's gravy⁵³¹ »), ce seul mot suffit pour désarmer et troubler Meg. En agissant de cette façon, Stanley essaie verbalement de masquer la vraie face des choses, de taire ce qu'il fallait bien reconnaître, c'est-à-dire la qualité du thé dont se vante Meg. Et puisqu'un seul mot inadapté au contexte a suffi pour que Meg soit mise mal à l'aise, il serait intéressant de voir ce que pense justement Pablo Neruda de la force que peuvent avoir des mots employés de façon inappropriée ou sortis de leur contexte: « Tout est dans le mot, une idée entière se modifie parce que le mot a changé de place ou parce qu'un autre mot s'est assis comme un petit roi dans une phrase qui ne l'attendait pas et lui a obéi⁵³². » Dans les interactions interpersonnelles, pendant que certains mots reviennent souvent dans les échanges, d'autres suscitent toujours des réactions inattendues. L'ignorance du sens d'un mot dans une discussion crée des problèmes de compréhension et ralentit le flux dialogique. Dans *The Collection*, l'emploi de l'adjectif délicieux (« scrumptious ») pour qualifier la vodka freine la progression verbale. Face à l'incompréhension de James, Bill est obligé de répéter le mot pour lever toute équivoque pour faire progresser le dialogue:

Bill. Oh, scrumptious.

James. Say that again.

Bill. What ?

James. That word.

Bill. What, scrumptious⁵³³?

Dans *The Birthday Party*, Meg se retrouve sous le « feu verbal » de son jeune hôte qui a tout d'abord réussi à monopoliser le verbe et lui en priver. En réclamant son thé, Stanley remet en question l'acte de Meg et lui signifie qu'elle a outrepassé les limites. Le problème avec des gens capricieux comme Stanley, c'est que tout acte peut être critiqué à partir du moment où ils entendent le faire. Toutefois,

⁵³¹ *Ibid.*, p.12.

⁵³² Pablo Neruda, « Les mots », dans *J'avoue que j'ai vécu*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975, p. 80.

⁵³³ *The Collection*, p. 121- 122.

le silence de Stanley est interprété par Meg par un certain manque de considération pour le thé et va même lui servir de bonne raison pour débarrasser la tasse :

Stanley: Where's my tea?

Meg: You don't want it.

Stanley: Who said I didn't want it?

Meg: You did.

Stanley: Who gave you the right to take away my tea⁵³⁴?

Pour se débarrasser de Goldberg et de McCann dont la présence devient de plus en plus insupportable, Stanley se positionne en acteur principal dans la gestion des affaires de la maison : il usurpe le statut de propriétaire. Avec les mots, il s'efforce de les faire partir en lançant des mises en garde et en proférant des menaces directes et indirectes :

Get that drink out. These are unlicensed premises. Let me—just make this clear. You don't bother me. To me, you're nothing but a dirty joke. But I have a responsibility towards the people in this house. They've been down here too long. They've lost their sense of smell. I haven't. And nobody's going to make advantage of them while I'm here. Anyway, this house isn't your cup of tea. There's nothing here for you, from any angle, any angle. So why don't you just go, without any more fuss⁵³⁵?

Malheureusement, l'ordre que Stanley veut faire régner se heurte à la réaction verbale agressive de Goldberg qui le somme d'arrêter le jeu dangereux auquel il veut se livrer. Pour s'opposer à la volonté de Stanley, Goldberg se montre ferme et catégorique dans les ordres qu'il lui donne :

Goldberg: Sit down.

Stanley: Why should I?

Goldberg: If you want to know the truth, Webber,

You're beginning to get on my breasts.

Stanley: Really? Well, that's [...]

Goldberg: Sit down⁵³⁶.

Dans *The Pumpkin Eater*, malgré ses efforts pour expliquer à Jo les raisons de sa visite, Conway ne réussit pas tout de suite à aller jusqu'au bout de sa phrase. À peine a-t-il commencé, Conway se voit contraint au silence. Son discours est

⁵³⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 15.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

interrompu, car Jo décide d'accorder la priorité à l'échange avec l'un des déménageurs:

Conway : Actually, I wanted to ...

Jo (interrupting) : Could you hold on for just a minute...

(To Removal Man.)

Mrs Teff will be waiting for you at the house.

Removal Man : Mrs Teff. Right Madam. Thank you.

Jo : Thank you.

(To Conway.)

Sorry..

Conway : I was wondering if you could have tea with me tomorrow⁵³⁷.

Le discours de Conway ne peut alors aller jusqu'au bout, parce que son interlocutrice juge que ce qu'il veut lui dire est moins important que ce qui se dit entre elle et le déménageur (« The Removal Man »).

IV.2.4. Des paroles tolérées aux silences imposés

Dans la contrainte au silence, l'individu se tait, non pas qu'il n'ait plus de mots, mais plutôt parce que sa langue est retenue par un pouvoir qui lui exige le silence. En dépit de tout ce qui peut être produit par elles comme énoncés, ces personnes sont des silences vivants à cet instant précis de l'interdiction. On pense à Levinas qui identifie cette catégorie d'individus comme des « êtres enfermés dans leur espèce ; malgré tout leur vocabulaire, êtres sans langue ⁵³⁸ ». Dans le même temps, il ne serait pas surprenant alors d'affirmer que les systèmes qui sont à l'origine du musellement sont aussi responsables de la parole clandestine. Indéniablement, dès que certaines formes de discours sont interdites dans des lieux donnés, il faut admettre que dans la clandestinité des voix se font entendre. Et puisqu'ils n'ont pas choisi ce qui leur arrive, des individus forment des cercles pour contourner ce silence subi. Il est à noter que la dénonciation (le mouchardage) trouve sa voix dans une telle situation. L'on ne pourrait jamais parler de cette façon de faire, s'il n'existait pas une interdiction, d'une part et une rébellion, d'autre part. Le discours dénonciateur fonctionne selon le schéma suivant : il va du périmètre que se réserve la parole clandestine au centre des décisions. On comprend donc que c'est

⁵³⁷ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 182-183.

⁵³⁸ Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 216.

cette parole « rapporteuse » qui assure ici la navette verbale. Elle est un acte qui cherche à mettre fin aux faux silences des groupes de résistance, puisqu'elle révèle au grand jour ce qui se disait en cachette ou tout bas. En clair, les discours prononcés dans le plus grand secret sont livrés à l'autorité répressive. Pour curieux que cela puisse paraître, le fascisme serait contre le silence. Mais, à force de le considérer, nous comprenons que la parole que recherchait une telle idéologie était celle de la dénonciation ou d'allégeance. Le silence était donc interdit dans la mesure où tout le monde était contraint à faire l'apologie du système ou à prévenir toute forme de résistance. À cause de la terreur qui prévalait, les individus étaient obligés de montrer leur appartenance, surtout que tout silence était assimilé à une forme d'opposition : « Le fascisme, ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire⁵³⁹. » Dans ce contexte d'espionnage et de contre-espionnage, tous les moyens sont bons pour décrocher les bonnes informations de la part de l'ennemi. Le silence est interdit ; la parole est plus que jamais exigée comme le montre Oktober : « Talk to me. » Et au cours des interrogatoires tous les éléments sont mis à contribution pour faire parler le détenu. Ainsi, sous l'emprise de produits chimiques injectés dans son corps, Quiller se met à parler sans cesse, et ce, contre sa volonté : « Quiller speaks involuntarily, compulsively, on every cue⁵⁴⁰. » Dans leur politique de musellement, afin de mieux se protéger et assurer le fonctionnement de leur organisation, les éléments du groupe nazi n'hésitent pas à éliminer des adversaires potentiels, voire des ennemis tout court. En plaçant une bombe, par exemple, dans la voiture de Quiller, ils visent physiquement l'homme pour le faire taire à jamais, mais aussi tout document et matériel pouvant donner des indications sur leurs mouvements et activités. De plus, faut-il ajouter qu'au moment où ils imposent le silence à toute personne étrangère au cercle, ils l'imposent également à leurs partisans. Autrement dit, rien ne doit filtrer ; tout doit rester entre eux. Tout membre de l'organisation se doit de garder le silence et ne doit sous aucun prétexte s'ouvrir aux autres individus.

Quant à la parole, il apparaît que la loi du silence fixe le moment, le lieu, la façon, l'interlocuteur, etc. C'est elle seule qui ordonne quand il faut briser le silence, où et comment parler, sur quoi et avec qui échanger. En clair, cette obligation

⁵³⁹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, coll. Points, p. 14.

⁵⁴⁰ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 272.

s'applique à tous les membres. Car, aussi longtemps que l'individu consentira cet effort de silence, il n'encourt pas de représailles. Cependant, tout manquement est sévèrement puni et la trahison du secret finit, soit dans la vie en clandestinité, à l'exil, la plupart du temps, soit dans la mort. Reprendre son droit à une parole libre, c'est s'exposer à tous les dangers. En somme, dans un tel contexte, le « traître » est celui qui décide de parler une fois pour toutes afin de se taire à jamais. Cette intransigeance idéologique rappelle une certaine époque où par exemple, le mal est pris pour le bien, tandis que le bien est pris pour le mal. Nous assistons à une réelle volonté de vider les mots de leur contenu, de leur signification habituelle pour y remettre ce qui leur sied. Sous la dictature nazie, nous assistons non seulement à la mise hors-humanité des individus, mais aussi à leur mise hors-langage. Des êtres humains sont chosifiés, même quand ils sont réduits à des cadavres ; un tel comportement vise à la fois à banaliser la condition de ces gens et à masquer les actes perpétrés : « Les SS interdisent même que soit prononcé le mot cadavre. Les témoins de Shoah racontent comment on les obligeait à dire qu'ils avaient brûlé des pièces, des chiffons, de la merde⁵⁴¹. »

À partir du moment où le langage est entre les mains du pouvoir, il le vide de son contenu et le remplit d'autres contenus qui correspondent parfaitement à ses intérêts et à ses caprices. Pendant que cette minorité d'individus se servent des mots comme ils l'entendent, la majorité reste silencieuse. Et les individus qui seraient tentés de faire entendre leur voix voient leurs vellétés de révoltes vite matées. Ils seront plus que jamais réduits au silence, car eux, les voix des sans-voix sont envoyés dans l'empire du silence. Les envoyer en prison, c'est non seulement une volonté de circonscrire le cadre où doit s'exercer leur expression verbale qui n'aura plus d'effet, car étant éloigné du reste de la masse, mais c'est surtout une méthode qui consiste à les punir, à les contrôler et à les obliger à abandonner leurs vieux discours jugés dangereux pour l'ordre public. La fonction punitive de la prison impose une certaine douleur au corps du révolté et l'obligera à se conformer à l'ordre préétabli. Après le séjour en prison, ce qui était hier considéré comme une cause juste et noble peut être vite revu et corrigé, voire abandonné. L'ancien prisonnier d'opinion sera forcé donc à laisser tomber dans le silence ce qui l'a tant passionné et

⁵⁴¹Anny Dayan Rosenman, « Shoah, Silence, Écriture », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 240.

motivé par le passé. Certains de ses discours seront définitivement remisés. Dans un espace où règnent la terreur, la domination, l'exclusion et le mépris, il n'est surprenant pas d'apprendre qu'il y a un groupe d'individus qui n'ont pas accès à la parole ou dont le discours n'atteint pas un grand public. Aussi paradoxal que cela puisse apparaître, nous vivons encore dans des sociétés où certains individus se voient privés de temps de parole. L'ère du fétichisme verbal, du développement des moyens de communication et d'information, de l'accès à la radio, à la télévision, à Internet, aux documents écrits ne coïncide pas toujours avec la fin du calvaire pour quelques individus. Vivre dans une société dite démocratique et capitaliste, c'est assister à des pratiques contradictoires ; le droit à l'information et la liberté d'expression sont déclamés à tout bout de champ, par contre ce qui existe réellement, c'est une sorte de manipulation et de musellement. En effet, pour la pérennité et la sauvegarde de leurs intérêts, les cercles d'affaires contrôlant les professionnels de l'information et leurs outils de travail œuvrent exclusivement pour la promotion des valeurs qui sont les leurs. Pendant ce temps tout autre discours est combattu sans pitié, sans état d'âme. Toutefois, une question mérite d'être posée : qui sont ces sans-voix ? Les sans-voix sont ceux qui ont beaucoup à dire, qui détiennent de longues listes de doléances à faire passer et qui cherchent désespérément les voies et moyens pour se faire entendre. Parmi ces personnes, nous pouvons distinguer ceux qui luttent pour l'avènement des principes et des valeurs qui sont encore minoritaires. Ils sont, par exemple, mus par les bonnes causes telles que plus de justice, de transparence, d'équité, etc. Leur silence est une cristallisation de souffrances, d'espoirs, de crainte, de désaccord, de frustrations et de rejets des orientations et des politiques en place. Et pour faire entendre leurs causes, les sans-voix ont besoin de personnes suffisamment préparées pour défendre leurs intérêts et aspirations.

Dans *Mountain Language*, ce qui est tracé, c'est la voie à suivre pour être la bouche de ceux qui n'ont point de bouche ; la simple présence de cette femme intellectuelle a semé le désordre dans la tête des soldats : « So is she. She looks like fucking intellectual to me. Intellectual arses wobble the best. » L'éducation et la formation peuvent aider à celui qui connaît déjà les problèmes de sans voix à diriger la lutte, à affronter et à dénoncer ce qui ne va pas. Si l'on excepte une petite dose d'humour, la proposition : « Intellectual arses wobble the best⁵⁴² » doit être lue

⁵⁴² *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

différemment. Au juste, ce qu'elle traduit, c'est que les intellectuels sont de grandes gueules, ce sont des gens qui n'ont pas la langue dans leur poche. Ils sont prompts à la dénonciation et au débat. C'est dire que dans tous les combats pour la défense des libertés et des droits, les intellectuels ont été toujours désignés du doigt du fait de cette capacité à réveiller les masses endormies, de les guider ou d'être leur relais verbal. C'est en ce sens que nous sommes enclins à préciser que la coïncidence historique a fait qu'il y a d'une part un silence lié à Auschwitz, et d'autre part, elle exige à ne pas occulter le silence lié à la colonisation ou à la domination chez certains écrivains francophones tels que Assia Djebar, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas et Aimé Césaire. On s'aperçoit alors qu'ils ont la souffrance comme dénominateur commun. Ce qu'ils ont fait à travers l'écriture de la dénonciation de toute forme d'injustice ressemble à bien des points au rejet par Pinter de la domination, de la privation des libertés aux minorités, d'aliénation et d'autres formes de déshumanisation dans *Mountain Language* et *The New World Order*. Et, si l'exemple de Césaire nous intéresse, c'est du fait qu'il a réussi à faire entendre sa voix, à remplir la mission qu'il s'est assigné grâce, non seulement à sa connaissance des souffrances et des aspirations de son peuple, mais c'est surtout parce qu'il a déjà acquis les outils intellectuels qui sont nécessaires pour mener un tel combat difficile et de longue haleine. Alors, comme on peut en douter, la prolixité pourrait se justifier par le désir de ce précurseur de la négritude de dénoncer l'injustice, d'être le porte-voix et le défenseur des libertés de son peuple qui est privé de toute liberté d'expression : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir⁵⁴³. » Incontestablement, c'est à l'école du dominateur qu'il a compris que la condition de sa communauté n'est pas une fatalité et que ce serait lâche de sa part de se dérober, d'éviter de s'engager à leurs côtés. Cette même instruction lui a appris à être fier de sa race dont certains se moquent pour n'avoir rien inventé ; dorénavant, il est conscient que tous les êtres ont des potentialités et que lorsque mis dans les mêmes conditions de réflexion ou de production, nous pouvons nous attendre à ce qu'en ressortent de bonnes choses :

Eia pour le Kaïlcédrat royal !

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé

⁵⁴³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

Pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
Pour ceux qui n'ont jamais rien dompté
Mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
Ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
Insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde
Véritablement les fils aînés du monde
Poreux à tous les souffles du monde [...] ⁵⁴⁴.

Contrairement à son peuple qui croupit dans le silence de l'obscurité, lui avec la lumière, il peut se permettre de se faire entendre en usant un langage truffé de métaphores, d'allusions, de non-dits, mais tous des silences parlants. Il convient de préciser que des silences subsisteront toujours, malgré cet ambitieux projet littéraire de sensibilisation et de libération ; car même si la parole était donnée à ses corps « en souffrance », ils n'arriveraient jamais à tout dire, à tout dénoncer. Et que dire alors des tentatives d'un corps extérieur dont la bouche veut parler des expériences subjectives, de ce qu'elle n'a réellement souffert que partiellement ? Quand ce qui est vécu par le passé pèse lourd sur les cœurs et dans les têtes, ce n'est pas en se tournant vers les mots habituels que l'on arrivera à en rendre compte. Les mots sont soit inexacts, impropres, insuffisants, trop vagues ou inadéquats, soit faibles ou mensongers pour aider à revisiter le passé ou à le réactualiser. Reste que cette chance de s'exprimer n'est donné à tous les intellectuels ou artistes, comme le montre Pinter dans une autre approche qui peut être faite du personnage de Stanley. En ce point d'ailleurs, dans *The Birthday Party*, le règne de l'arbitraire est à la cause du bâillonnement de l'expression artistique de Stanley. Il ne peut plus exprimer ses talents d'artiste, car, après un concert réussi, l'autorité a décidé de le faire taire à jamais même s'il nous est difficile de savoir les vrais motifs d'un tel complot dans sa version des « faits » : « Yes. Lower Edmonton. Then after that, you know what they did? They carved me up. It was arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down to play. Then, when I got there, the hall was closed; the place was shuttered up, not even a caretaker ⁵⁴⁵. » Si son silence est décrété, c'est peut-être parce qu'il constituerait une menace à l'ordre public. Les autorités pensent qu'il est temps de le faire taire avant qu'il ne soit trop tard ; avant qu'il ne réveille ces consciences endormies.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁴⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 17.

Désormais, dans cette condition où par le langage de la violence s'exerce (*homo criminalis verbum*), l'individu reste soumis à un châtiment beaucoup plus sévère que le châtiment corporel. En sorte que la souffrance née de l'incapacité à exprimer ses opinions semble plus insupportable que toute autre forme de sévices. En plus dans ce climat de peur et de méfiance, même se voir accorder la parole est perçu comme une sorte de piège. Le silence devient le refuge, une contrainte pour beaucoup d'individus qui voient la parole comme un appât. C'est comme si l'on était dans un contexte cynégétique où il y a des chasseurs et des proies, et où prononcer un mot signifie tomber dans le piège. Notre but est de cerner plus précisément la question de manipulation et du refus de toute transparence. En dépit des efforts et des requêtes pour une plus grande transparence, un dévoilement, les sociétés dites démocratiques ne portent pas tout à la connaissance de l'opinion publique. Disparaissent de l'espace public des réalités cruciales que ceux qui président à la destinée de la cité gardent pour seuls et qui constituent leur raison d'existence temporelle. Le pouvoir politique ne survit que quand il réussit à faire passer une prétendue vérité et garder le silence sur la vraie réalité des choses, à créer des zones d'ombre autour de certaines questions que même les médias n'arriveront à saisir. La pratique de la censure relève d'une volonté de faire taire ou étouffer tout discours pouvant heurter les intérêts des hautes sphères sociopolitiques ou voulant divulguer des vérités qui sont censées rester intimes. Ce n'est qu'à cet instant qu'il faut essayer de se tourner vers le silence. Car, il peut être une arme redoutable quand il est bien utilisé pour la défense d'une cause. L'on peut parler de la valeur performative du silence : quand se taire, c'est faire faire. En d'autres termes, l'on garde le silence pour pousser l'autre à sortir de sa réserve.

Dans certains combats où les parties en présence ne disposent pas de forces de frappe égales, le silence peut être une arme redoutable s'il est utilisé convenablement. Là, il constitue une forme de résistance. Savoir opposer le silence à l'ennemi, c'est le laisser sans un réel interlocuteur. Et devant ce mur, le rival en face est à moitié diminué, car son discours tourne au ralenti du fait d'absence d'interaction dynamique et effective. Répondre à la violence par le silence, c'est monter toute la force et l'efficacité de cette option douce et effective. Par exemple, ne pas assister à une table de dialogue et de négociations, c'est laisser la partie dominante dans le désappointement et l'interrogation. En effet, le silence de ces interlocuteurs potentiels

les diminue et les met dans le désarroi. Contrairement à ce qu'en pense DES sur la situation de leur prisonnier, notons que le silence de ce dernier ne peut s'expliquer uniquement par un état obsidional. Ce qui fait taire aussi cet homme obéirait également à une tactique pour amener ses bourreaux à réfléchir et à se poser des questions avant de passer à l'action. Il est convaincu que par le silence, il peut réussir à faire changer la physionomie des choses, à l'inverse de ce que les mots pourraient avoir comme effet, à ce moment précis. Dans sa tête, là où un échange verbal pourrait aggraver sa situation, en se réfugiant dans le silence, non seulement il évite de précipiter les événements ou de leur donner une autre tournure qui lui serait défavorable, mais aussi il peut leur faire changer de décision: « Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now—because he's apprehensive about what's about to happen to him—he stopped all that, he's got nothing to say, he's more or less called it a day[...]»⁵⁴⁶. » Au travers le cas de ce détenu qui se montre plus préoccupé par son sort et celui de sa femme, nous comprenons qu'un silence est loin d'être un vide sémantique; surtout lorsqu'il est observé dans de telles circonstances où beaucoup d'interrogations nous envahissent: « Well, he probably has some idea, he's probably got some idea. After all, he's read the papers»⁵⁴⁷. »

IV.3. L'ubiquité *sub specie aeternitatis* et la discrétion immanente du silence

Dans son étude du silence dans l'écriture, Annette de La Motte nous invite à le considérer sous l'angle existentiel. Elle le perçoit comme ce qui conditionne la vie, ce qui marque l'existence. Le silence suit toujours l'homme comme son ombre ; ils sont inséparables. Non seulement, il rend possibles toute existence et toute œuvre humaine, ce silence antérieur à toute vie survivra même quand il n'y aura aucune vie : « Polyvalent et complexe, le silence est omniprésent et omnipuissant. Il est l'origine et la fin, la source et l'aboutissement, de l'homme et du monde»⁵⁴⁸. » Dans

⁵⁴⁶ *The New World Order*, Plays 4, p.276.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁴⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

son existence, l'homme aura à faire face au silence qui précède, qui accompagne ou qui survit aux événements, à ses faits et gestes. Aussi ce silence peut-il se noter à des moments pendant lesquels le sujet manifeste sa joie. Dans l'expression de sa gaieté, même s'il le signe par une présence sonore, l'homme ne peut refuser au silence la part qui est la sienne. À un moment donné, l'individu a besoin du bruit subjectif (qui vient de lui) ou intersubjectif (qui provient de ses interactions avec d'autres sujets). Ce besoin sonore relève du désir d'échapper au silence méontique (ce silence qui nous menace d'anéantissement) qui accompagne la solitude. Dans son recueil de poèmes, *Les Amis inconnus*, Jules Supervielle montre comment l'homme, cet être qui soit le seul capable de voyager en esprit dans l'espace et le temps, est confronté à l'angoisse du solitaire au milieu des montagnes, des étoiles, de la faune et de la flore. Les facultés (mémoire et imagination) dont nous disposons nous isolent parfois des autres êtres humains même si physiquement nous sommes présents à leurs côtés :

Tous les visages t'échappent comme l'eau et le sable.
Tu ignores ce que connaissent même les insectes, les gouttes d'eau,
Ils trouvent incontinent à qui parler ou murmurer,
Mais à défaut d'un visage
Les étoiles comprennent ta langue
Et d'instant en instant, familières des distances,
Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles,
Il suffit de prêter l'oreille lorsque se ferment les yeux.
Oh ! Je sais que tu aurais préféré
Être compris par le jour que l'on nomme aujourd'hui⁵⁴⁹.

En se retrouvant face au silence métaphysique, à ce silence qui l'encercle ou qui l'étouffe, car fait d'une vacuité effrayante, l'homme se voit dans l'obligation de s'agripper au moyen le plus fragile qu'est le langage. Tout en étant convaincu que le silence qui l'effraie restera toujours invincible, le locuteur se saisit des mots pour ne pas voir le discours tarir. Toutefois, il finira par se rendre compte que ce qu'il pensait être un refuge ne lui épargne pas les soucis. Cela signifie que malgré tous ses efforts pour combattre ce silence, l'individu trouve que les mots ne lui garantissent ni la tranquillité ni la sécurité qu'il recherchait. Tel qu'il apparaît dans ce qui précède, si certains individus deviennent verbeux, c'est par peur de ne se retrouver face à eux-mêmes. Ils s'ennuient à mort et se torturent l'esprit avec des pensées de toutes

⁵⁴⁹ Jules Supervielle, « Solitude, Lumière humaine », *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1934.

sortes dans la solitude silencieuse. Échapper à la solitude, c'est arriver à faire taire ce silence interrogateur, un silence gênant, effrayant et menaçant. Se retrouver là où le silence est combattu, c'est accepter de se servir de la parole qui est devenue obligatoire. Elle cesse d'être un acte volontaire : elle s'impose aux hommes qui feignent d'oublier la menace du silence pendant un court laps de temps. Quand parler signifie survivre, se taire devient un « suicide ». C'est ce que paraissent avoir compris les personnages de Pinter tels que Meg qui, dans *The Birthday Party*, refuse de rester sans contact verbal avec son mari. Petey s'engage ainsi à interrompre sa lecture silencieuse, dès qu'il rencontre quelques histoires curieuses pour elle :

Meg. You read me some nice bits yesterday.

Petey. Yes, well, I haven't finished this one yet.

Meg. Will you tell me when you come to something good ?

Petey. Yes⁵⁵⁰.

Dans *The Dumb Waiter*, apparaissent les efforts contre ce silence écrasant à travers certains passages du journal qui servent de prétexte pour un échange entre Ben et Gus. Du début à la fin de la pièce, nous assistons à une succession de lectures de fait-divers, aussi invraisemblables les uns les autres. À chaque fois que Ben constate que l'absence d'interaction verbale l'éloigne de Gus, il brise le silence afin d'attirer l'attention de celui-ci sur un nouveau fait :

Ben. Kaw !

He picks up the paper and looks at it.

Listen to this !

Pause.

What about that, eh ?

Kaw !

Pause.

Have you ever heard such a thing ?

Gus (dully). Go on⁵⁵¹ !

Chez Beckett, ce refus de voir la parole tarir se note dans les manières des personnages-vagabonds qui, dans *En attendant Godot*, se lancent des appels à des prises de parole, de peur d'être envahi par un silence angoissant :

Dis quelque chose !

Dis n'importe quoi !

⁵⁵⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.4.

⁵⁵¹ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p.147.

C'est ça, faisons un peu de conversation.

Dis le même si ce n'est pas vrai⁵⁵².

À ce qu'il paraît, la crainte de se retrouver face aux questionnements existentiels pousse ces deux compagnons à se montrer plus que jamais habité par une verbalisation-fleuve. Avec l'ouverture des vannes verbales, des mots coulent à un flot ininterrompu :

Vladimir: C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon: C'est pour ne pas penser⁵⁵³.

Dans cette lutte pour se maintenir en vie par les mots, les deux hommes se rendent compte du rapport du temps à la parole. Ils ont compris que se raconter des histoires leur allège le poids du temps ; ils ne voient pas le temps passer en échangeant, même futilement :

Vladimir. — Tu veux que je te la raconte ?

Estragon. — Ça passera le temps⁵⁵⁴.

Parler sans relâche est un bouclier contre l'anéantissement par le silence. Il se retrouve face à l'urgence de faire résonner les mots, autrement ils se verraient en rupture avec le temps et rattrapés par cette menace silencieuse : « Chaque syllabe est une seconde de gagnée⁵⁵⁵. » Cette conscience du maintien dans la vie par le prolongement de la parole peut nous inciter, comme le montre Beckett à travers ses personnages à recourir à ce que nous pouvons appeler du storytelling. Raconter des histoires à son entourage ou se les raconter devient un antidote à la souffrance liée à la solitude et au silence. On s'amuse, on s'égaie par des histoires de toutes sortes, même les plus écervelées qui soient ; ce qui importe ce n'est pas ce qu'elles contiennent, mais plutôt ce qu'elles produisent comme effet : donner un semblant d'apaisement. « Je vais donc essayer de me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer⁵⁵⁶. » On retrouve cette peur du silence qui oblige le sujet à avoir recours à n'importe quel discours chez les personnages de Pinter. Désormais, ce qui urge ce n'est plus produire du sens. Ce qui importe, c'est attirer l'attention de l'autre sur les histoires que l'on raconte. Pendant ce temps, le personnage semble comblé par l'écoute de son entourage. Ses semblables lui permettent non seulement de

⁵⁵² S.Beckett, *En attendant Godot*, p. 84.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁵⁴ S. Beckett, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, 1971, p.14.

⁵⁵⁵ S. Beckett, *La dernière bande suivie de Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 66.

⁵⁵⁶ S. Beckett, « Le calmant », dans *Nouvelles et textes pour rien*, p. 39-40.

marquer une certaine rupture d'avec les formules habituelles, mais aussi de « s'éterniser » verbalement, donc de chasser la solitude dans le temps du travail et dans l'espace professionnel. De là, une production abondante de mots, de paroles qui ne disent pas grand-chose, mais qui s'ensuivent comme c'est le cas avec ce serveur qui ne se limite plus seulement au service. Il se plaît à raconter de petites anecdotes à ses clients, peut-être pour oublier ses rudes journées ou pour se faire plus de pourboires, autant de silences à ce sujet :

Waiter: Do you mind if I interject?

Russell: Eh?

Waiter: I say, do you mind if I make an interjection?

Russell: We'd welcome it.

Waiter: I'm not claiming that he [his grandfather] was a close friend of his [T.S. Eliot]. But he was a damn sight more than a nodding acquaintance. He knew them all in fact, Ezra Pound, W. H. Auden, C. Day Lewis, Louis Mackenzie, Stephen Spender, George Baker, Dylan Thomas and if I go back a few years he was a bit a drinking companion of D.H. Lawrence, Joseph Conrad, Ford Madox Ford, W. B. Yeats, Aldous Huxley, Virginia Woolf and Thomas Hardy in his dotage [...]⁵⁵⁷.

L'absence ici de tout dénotatum (objet réel visé) dans cette prestation verbale fait que les propos du serveur laissent beaucoup de zones d'indétermination. Aucune information précise n'est donnée, par exemple, sur la vie et l'œuvre de ces personnes nommées ci-dessus. Le verbiage de ce serveur pourrait s'expliquer par le simple fait d'avoir compris que « la parole repousse le moment de la solitude, de l'angoisse, de l'absence [...] »⁵⁵⁸. » Nous arrivons même à comprendre sa situation, car nous imaginons mal le fait de vouloir travailler toute une journée, voire des mois dans de tels établissements publics sans échanger avec les gens rencontrés. Discuter avec eux, c'est un moyen, non seulement de sentir moins la longueur de la journée, mais surtout une façon d'oublier certains petits soucis liés au service.

En limitant notre champ d'analyse sur l'axe Pinter-Beckett, nous voulons montrer que pour rendre l'existence, cet intervalle parfois pénible entre la naissance et la mort, supportable et intéressante, l'être humain se met à s'inventer des histoires de toutes espèces. En s'emparant des mots, l'homme est animé d'une intention, celle de venir à bout du silence existentiel, ce silence du monde qui l'entoure et qui

⁵⁵⁷ *The Celebration*, Plays 4, p. 466-467.

⁵⁵⁸ Laurie Laufer, « J'ai fait silence », p. 51.

l'effraie. Et en voulant repousser, voire anéantir ce silence menaçant, l'homme devient lui aussi silencieux, puisque le discours qu'il produit ne vise ni à enseigner, ni à informer, mais plutôt à divertir, à s'éloigner de cette solitude ontologique : « Ce dont j'ai besoin, c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir⁵⁵⁹. » Il est à noter que la peur du silence est si réelle que certains personnages souhaitent, même si c'est avec des mots creux, insignifiants, voir leurs langues déliées : « Aucun mot même muet j'en ai besoin d'un mot⁵⁶⁰. » Cela dit bien qu'être confronté ou vaincu par l'indicible, c'est échouer à se dire, à trouver les mots qui correspondent à sa situation, à sa condition ou à celles de son entourage.

À mesure qu'un individu reste confronté à une série de questions à la fois complexes et variées, les silences s'épaississent. Ce que Pinter essaie de montrer dans le passage ci-dessous, c'est qu'en passant de l'indicible relatif (question plus ou moins soluble) à l'indicible absolu (équation insoluble humainement), la part de ce qui nous échappe va grandissant : « You understand why I'm asking you these questions. Don't you? Put yourself in my place. I'm compelled to ask you questions. There are so many things I don't know. I know nothing... about any of this. Nothing. I'm in the dark. I need light. Or do you think my questions are illegitimate⁵⁶¹? » L'ignorance de Devlin est loin de trouver une solution, surtout que Rebecca ne les prend pas au sérieux : « You must be joking⁵⁶². » Par cette attitude, l'interlocutrice de Devlin cherche à masquer en même temps son incompetence sur les questions posées et à réorienter la discussion.

Dans *Malone meurt* de Beckett, le personnage éponyme du roman, à l'instar des autres personnages, ne parviendra jamais à se définir, à savoir qui il est, car n'ayant pu trouver aucun mot qui puisse l'aider dans ce projet d'auto-identification ou d'identification de son milieu social : « Moi non plus je n'ai jamais su me raconter, pas plus que vivre ou raconter les autres⁵⁶³. » Pendant des moments de tristesse, c'est le silence qui semble seul pouvoir accompagner cet être qui entre en interaction avec des voix intérieures : « Marqueur de deuil ou de souffrance, il peut

⁵⁵⁹ S. Beckett, *Molloy*, p. 15.

⁵⁶⁰ S. Beckett, *Comment c'est*, p. 27.

⁵⁶¹ H. Pinter, *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 399.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 399.

⁵⁶³ S. Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 38.

également être signe de joie⁵⁶⁴. » Des circonstances particulières peuvent contraindre l'homme à se replier sur lui-même, à s'interroger sur lui-même, sur sa condition ou sur son sort. Ce recueillement dans le silence fait descendre aux profondeurs intimes de l'être, c'est le moment où l'âme se regarde, se détermine et s'entretient avec elle-même pour essayer de répondre aux questionnements onto-existentiels qui se révèlent toujours verbalement indépassables : « Why am I born what I am [...] »⁵⁶⁵. » Ce qui demeure indéniable, c'est que Sarah n'arrivera jamais à trouver une réponse précise à sa question. Et la solitude dans laquelle elle reste confinée ne l'aidera pas davantage à faire face à d'autres questionnements qui se la disputeront de temps à autre.

⁵⁶⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

⁵⁶⁵ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 51.

DEUXIÈME PARTIE

Signifiante et praxis du silence dans l'univers textuel de Pinter

Chapitre I : Définition et perception de quelques modalités du silence

Réfléchir sur ce signifiant qu'est le silence dans les écrits de Pinter signifie en clair s'interroger sur la motivation première de ses œuvres, sur ce qui les sous-tend implicitement et sur ce qui en découle. Nous intéressent aussi bien les intentions prototextuelles, textuelles que des données extra-textuelles ou effets post-textuels. Quant à la question du sens des mots, vouloir les considérer sans le silence qui les précède, qui les accompagne ou qui leur survit, c'est se lancer dans l'arbitraire et la subjectivité. S'imposent donc à nous les lois contextuelles et les autres paramètres qui ne s'énoncent pas explicitement. Avant d'aller plus loin, considérons les binômes exprimer / dire ; silence / dire ; silence / exprimer ; faire voir / montrer. Dans l'optique d'une bonne compréhension de la différence qu'il y a entre exprimer et dire, il serait nécessaire de nous arrêter un instant sur l'écart entre exprimer et communiquer. Par le verbe exprimer, ce qui est traduit, c'est cet acte par lequel des sentiments, des idées, des vœux, etc. sont faits connaître, sont laissés apparaître de façon indéterminée et indistincte. Communiquer s'apparente à dire et tous deux signifient mettre les mots justes sur la réalité en question. Idéalement, dire signifierait nommer précisément : c'est isoler une réalité et lui trouver les mots qui lui sont propres et qui la singularisent. Si exprimer nous laisse dans l'imprécision et l'incomplétude sur une réalité, dire celle-ci nous rapproche de sa vérité nue et de son vrai visage. De telle sorte que nous ne pouvons nous empêcher de voir, d'une part, le rapport qui existe entre dire et le silence, et d'autre part, l'homologie entre exprimer et le silence. Le silence dit plus clairement la réalité, car il la présente dans toutes ses facettes. Alors que le langage sert de prétexte à certains locuteurs pour masquer leurs réelles intentions, le silence, par son exigence de concentration, de réflexion et d'examen, nous invite à plus de recherches et d'objectivité. C'est dans le silence que le sujet se possède et opère judicieusement sur la matière à nommer autrement qu'avec les mots du langage. Les êtres doués de parole s'expriment et expriment mieux dans le silence qu'à travers les mots du langage. Il est des cas où dire et le silence deviennent interchangeable. Ceci est d'autant plus évident si la réalité est

montrée dans toutes ses formes après qu'on a arpenté les voies indiquées par le silence.

Il est essentiel de ne pas perdre de vue que le corps humain est un silence qui s'exprime. Ce qu'il exprime peut être clairement appréhendé ou perçu confusément. En ce sens, il va sans dire qu'exprimer n'est pas dire, car ce qui advient ne dit pas avec précision la réalité. Exprimer quelque chose, c'est se placer en deçà du silence, du fait du manque de clarté et de netteté que cela occasionne. Cela signifie également que si nous nous servons du silence pour exprimer une réalité, et non pour la dire, nous laissons toute une grande part du flou et de l'inexactitude l'entourer. Faire voir, c'est exposer des réalités, laisser apparaître quelque chose, c'est donner aux yeux de la matière à dévisager, c'est-à-dire leur permettre de constater. C'est dire que l'individu a le loisir d'opter, de choisir ce qu'il y a voir et ce qu'il faut ignorer. En revanche, montrer, c'est procéder à une sorte de démonstration visuelle par laquelle des sujets se laissent guider, c'est-à-dire qu'ils acceptent de suivre, de regarder ce qui leur est proposé. Montrer, c'est donc indiquer, désigner ce qu'il y a voir. Notons cependant qu'une donnée constante s'impose au lecteur comme au spectateur : le discours pinterien, à l'état brut, n'est jamais clair. Dès la première prise de contact, son texte nous oblige à nous poser des questions, à nous efforcer d'interroger les mots, d'interpréter tout ce qui apparaît sous nos yeux ou à aller à la quête de ce qu'il tait délibérément ou de ce qu'il n'arrive pas à dire. Il y aura toujours des silences savamment voulus et préparés pour susciter la réaction du destinataire du message et instaurer « une communion silencieuse⁵⁶⁶ » avec lui. Une certaine ambiguïté se note tout de suite dans les scénarii de Pinter. Dès l'euphorie de *The Last Tycoon*, nous faisons face à une sorte d'écheveau ; les références onomastiques n'offrent aucune clarté. À partir de ce qui se dit, nous n'arrivons pas à comprendre lequel des deux « Man » a été criblé de balles dans ce restaurant. De nombreuses questions jaillissent. S'agit-il de l'homme qui murmurait à l'oreille de la blonde ? Ou de l'homme qui échangeait des regards brefs avec la blonde ? Toute réponse à ces questions ne peut être trouvée, semble-t-il, que dans le film. En réalité, dépasser le langage, c'est aussi inscrire et analyser le texte de Pinter dans cette voie qui donne un réel pouvoir au regard. Ce qu'il écrit n'est pas seulement à lire ou à écouter, c'est

⁵⁶⁶ Gérard Lahouati, « Le Livre et l'Effroi : Sade entre innommable et indicible » in *Limites du Langage*, p. 191.

surtout à regarder, à soumettre à l'examen visuel et à la vision. Visuellement, ce texte présente un manque de cohérence, de transparence et de plénitude, alors que ce qui constitue sa substance se trouve dans ses profondeurs. Ce silence découlerait de deux motifs : silence en tant que stratégie discursive (le silence auctorial) ; silence en tant qu'indicible, c'est-à-dire cette réalité qui se soustrait à toute tentative de mise en mots : « Le silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation⁵⁶⁷. » S'employer ainsi à réduire l'écriture du silence à dire le rien, c'est passer à une conclusion cursive, si l'on sait que le silence théâtral est loin d'être un néant. Le silence dont il est question produit du sens et s'oppose à la parole frivole et bavarde qui ne fait entendre qu'une suite de sottises et d'inanités. Il est chargé de sens et de significations. Le silence s'impose, non pas parce qu'il oppresse, mais parce qu'il est plus important et parlant que cette parole indiscreète et insensée à laquelle d'importantes réalités se dérobent. Ce silence pourrait être ainsi défini comme tout ce qui demande à être déchiffré, interprété pour être compris, ce qui n'est contenu ni dans les mots ni dans leurs sons. Pour la constitution intégrale du sens dans n'importe quel texte, dans quel qu'il écrit que ce soit, il ne faut jamais passer à côté de ces éléments qui n'ont rien de verbal ; qui sont ses altérités (silences, non-dits, ellipses) :

L'écriture est double, elle a deux faces. D'une part, elle se constitue d'éléments verbaux : sons, mots, paroles ; d'autre part, elle se compose d'éléments non-verbaux qui portent cependant une signification. Ces éléments non-langagiers ne sont pas faits de mots. Ils vont au-delà des mots et les transgressent. Ces éléments discrets, invisibles de l'écriture sont, malgré leur absence, omniprésents dans le texte, ils le structurent, le rythment et lui donnent son empreinte. Mais, avant tout, ce sont ces éléments qui complètent une parole qui, enrichie d'une force suggestive supérieure aux mots, devient d'autant plus expressive, d'autant plus efficace et, probablement, plus belle⁵⁶⁸.

Pour examiner le silence dans le corpus pintérien, retenons tout d'abord que la réalité silencieuse peut revêtir plusieurs formes : elle peut aller d'une interruption courte et provisoire jusqu'à un arrêt complet et définitif. Elle peut relever d'une simple pause pour souffler ou trouver le mot juste, d'un changement de stratégie, d'une volonté de rester obscur ou de ne rien vouloir dire ou plus sérieux d'une

⁵⁶⁷ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 66-67.

⁵⁶⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 29.

impossibilité (linguistique) à dire, c'est-à-dire être confronté à l'indicible ou à une contrainte à observer le silence. Ces pauses, ces béances, ces hésitations, etc. sont caractéristiques d'une écriture qui feint de dévoiler tout en voilant. Dans l'œuvre de Pinter, le silence peut généralement prendre les allures suivantes :

- Un manque de volonté de communication ;
- Un refus de livrer de l'information ou une rétention d'information ;
- Ce qui n'est pas exprimé ou ce qui est exprimé de façon codée ou cryptée, ambiguë ou polysémique ;
- Ce qui se trouve entre les répliques ; entre les mots ou entre les lexèmes ou autour des lexies, etc.
- Ce vide, ce manque ou cette absence de cohérence, de transparence, de perfection, de clarté et d'abondance ;
- Quand le discours ne peut plus aller loin ; quand il ne peut plus fonctionner ;
- Quand les mots deviennent rares pour un locuteur à cause d'une contrainte ;
- Quand un personnage n'est pas bien inspiré ;
- Lorsque rien ne se conçoit bien, ni ne s'énonce clairement ;
- Un message contenu dans les béances scénaristiques, textuelles ou verbales, avant de se montrer beaucoup plus ambigu, énigmatique, polysémique, polymorphe, polythétique, etc.

Dès lors, ce qu'il faut dire sur le silence textuel chez Pinter, c'est l'absence de toute signification univoque. Ses textes offrent plusieurs niveaux de lecture, d'interprétation et de commentaires. Les blancs peuvent y être déclinés par l'écart entre ce qui est dit et ce qui reste à dire ; ce qui devrait être dit pour compléter ce qui vient d'être amorcé, mais qui ne l'est pas, etc. Le blanc textuel, cette réalité qui est tue, à en croire Jean-Louis Dufays, « est un endroit du texte où une information nécessaire fait défaut⁵⁶⁹ ». Certains mots auxquels Pinter a recours sont loin d'être parlants. Par exemple, aucune lumière n'est apportée au sujet de la fuite de Stanley et de son enlèvement. Beaucoup de mots sont déployés, mais pas un seul qui puisse nous expliquer les raisons de sa fuite. Le spectateur se retrouve dans une sorte de règne de discours à la fois vagues, flous et faits de mots mutiques. Pour s'affranchir de leur mutisme, il est nécessaire d'investir le non-écrit, ce qui ne figure pas dans le texte, mais qui serait plus parlant que tout ce qui peut se lire. Ce sont ces blancs, ces

⁵⁶⁹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 156-157.

informations manquantes qui ouvrent la brèche à toute initiative herméneutique de la part du spectateur ou du lecteur. Avec le silence de Pinter sur les raisons de l'acharnement de McCann sur le papier imprimé, nous ne pouvons nous empêcher de voir dans la destruction du journal dans *The Birthday Party* une sorte d'éclatement et de dispersion du sens des mots : « McCann is sitting at the table tearing a sheet of newspaper into five equal strips⁵⁷⁰. » Déchirer un journal peut être considéré comme un geste qui vise à signer la fin d'une forme d'expression avec les mots, une atteinte au langage humain dont la dégradation aura des effets universels symbolisés par les cinq parts proportionnellement déchirées (une sorte d'allusion aux cinq continents). Notre monde aurait perdu son unité, sa clarté et son sens. Avec son éclatement, il ne faut pas pour autant baisser les bras. Car si les mots ne peuvent plus offrir d'explications, de précisions sur la réalité, il faut se rabattre sur d'autres moyens d'expression.

Dans la même perspective, nous ne saurions nous dérober à la question de savoir comment lire cet anniversaire plein de péripéties et pour lequel Meg est enthousiaste : « Meg: It's his birthday today⁵⁷¹. » À un premier niveau d'analyse, une certaine ambiguïté se dégage de l'idée même d'anniversaire: il nous rappelle à la fois nos premières heures de vie, notre venue au monde et une existence qui tend vers la fin. Il constitue un point de rupture entre deux références temporelles qui s'opposent et qui ne pourront jamais coïncider : la vie et la mort. Après avoir connu un succès d'une courte durée, Stanley se penche maintenant sur son destin ; il interroge sa conscience. Car il souffre de sa présente condition, de la solitude, de l'indigence et de l'inactivité. Son rêve est d'écrire un nouveau chapitre existentiel, une vie qui n'aura rien à avoir avec ce qu'il est en train de vivre à ce moment. En revanche, en réfléchissant un peu plus, il s'aperçoit que son fatum est scellé. Il ne voit aucune alternative en vue. Il a des doutes par rapport à sa vie et à son art. Mais le problème est que toutes les issues de secours sont bloquées. Aucune fuite, aucun exil ne sont possibles à l'état actuel des choses : « There's nowhere to go⁵⁷² », finit-il par constater. Ce qui pousse un vivant à penser à la mort, c'est surtout parce que l'existence est une expérience faite d'angoisse et de souffrance que même les

⁵⁷⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷² *Ibid.* p. 20.

moments heureux n'arrivent pas effacer. Cependant, dans la gaieté de Meg et celle des autres, nous y voyons la joie liée au fait d'exister et de profiter des instants agréables, tandis que la tristesse de Stanley, elle, dit bien l'angoisse de l'homme de voir un jour tout finir, tout s'arrêter; une inquiétude liée donc à la finitude : « You (Stanley) mustn't be sad today. It's your birthday⁵⁷³. » Ces joies et ces tristesses lisibles, de part et d'autre, traduiraient les expériences dans la vie réelle. Elles montrent qu'au moment où des individus savourent des instants de bonheur, d'autres souffrent des affres de l'existence, et ainsi va la vie. Quant aux transformations physiques et psychologiques subies par Stanley et constatées par McCann qui le décrit comme « a new man⁵⁷⁴ » et qui correspondent à son infantilisation, sur le plan linguistique, elles traduiraient le passage d'un langage sophistiqué, mais corrompu, des adultes au langage limité, mais vrai et authentique des premiers instants de la vie. Disons que *l'infans* qui marque le temps où l'homme évoluait hors du langage est, dans *The Birthday Party*, indiqué à la fin par l'extinction de toute vocalité en Stanley. Ce temps mutique de *l'infans* correspond à sa transformation, à sa mue. Il replonge dans cet état sans parole qui, même s'il rappelle que « nous ne sommes pas qu'occupation culturelle [car] de l'origine, de l'aparance, de l'abîme, de l'animal, de l'insublimable persistent en nous⁵⁷⁵ », reste toujours sous la menace du langage corrompueur adulte, comme Petey nous le prévient lors de l'enlèvement de son hôte : « Stan, don't let them to tell you what to do⁵⁷⁶ ! » Comme, à ne pas en douter, c'est un processus qui met en relief le besoin de retrouver une parole neuve, sans artifice, comme celle d'un enfant, non encore contaminée par aucune volonté de tromper ou de manipuler. Le retour à la spontanéité et à l'authenticité verbale semble devoir être précédé par le silence qui constitue un moment de transition, une phase pour la purification et l'épuration de cette parole corrompue et aliénée. Comme le code linguistique qui est employé tous les jours ne répond plus aux questions et aux interrogations de l'homme, la quête d'une parole neuve s'impose, d'où l'importance du silence dans les pièces de Pinter. Il marque la fin de l'imprévisible et de l'arbitraire, et annonce le retour au vrai sur le plan linguistique.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 29.

⁵⁷⁴ Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire : rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, coll. « Les Singuliers Littérature », p. 102.

⁵⁷⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 80.

Et pour continuer notre réflexion sur les problèmes liés à l'ambiguïté des mots, il est clair que nous ne saurions nous dérober à une référence comme Monty dans *The Birthday Party*. En se penchant sur les propos de ses « émissaires », l'on s'aperçoit qu'il est l'instigateur de tout ce qui se passe depuis leur arrivée chez les Boles jusqu'à leur départ. Mais, le problème est que rien n'est clair à son sujet, d'où notre souci d'en savoir plus : que représente cette réalité ambivalente et mystérieuse qu'est Monty ? Pour tenter de comprendre qui est Monty, il est nécessaire de partir de quelques indices et de quelques attitudes. Si nous considérons les nombreuses promesses faites à Stanley et dont certaines font référence à la foi, nous sommes tentés de dire que Monty peut être vu comme une instance spirituelle et transcendante. En d'autres termes, le Ciel avec qui il peut se réconcilier maintenant, puisqu'il a été purifié de tous les péchés par le biais d'une intermédiation jouée par Goldberg et McCann :

Goldberg: From now on, we'll be the hub of your wheel.

McCann: Help you acknowledge the fast days.

Help you kneel on kneeling days⁵⁷⁷.

À un autre niveau d'analyse, le refus de Petey de les suivre (« Petey makes no move⁵⁷⁸ ») et l'appel qu'il lance à Stanley de ne pas se laisser dicter ses faits et gestes (« Stan, don't let them tell you what to do⁵⁷⁹ ! ») nous amènent à supposer que Monty est un pouvoir temporel autoritaire et dictatorial. Un pouvoir qui impose le conformisme et l'alignement ; un système qui enchaîne et aliène les consciences. Un problème similaire se pose dans *The Caretaker* où nous sommes interpellés par des éléments autour desquels subsistent encore de zone d'ombre. Au juste, que peut y représenter *Sidcup* ? *Sidcup* est inlassablement répété dans les discours de Davies, mais jamais il n'en apporte des éclaircissements. Il rapporte y avoir confié ses papiers d'identité à quelqu'un dont il parle d'une manière lapidaire et indistincte :

If only the weather would break!

Then I'd be able to get down to Sidcup⁵⁸⁰!

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸⁰ *The Caretaker*, Plays 2, p. 17.

Afin d'éviter toute équivoque, il est de notre ressort de préciser que même si Sidcup existe réellement en Angleterre, dans le texte à travers la langue du personnage, elle cesse de l'être pour signifier autre chose. *Sidcup* est donc une réalité à la fois subjective et allégorique, puisqu'il n'existe que dans le discours de Davies, par lequel sont représentés des projections et l'espoir d'une existence meilleure. Étant donné qu'il est confronté à des conditions de vie hostiles, il est compréhensible qu'il cherche un moyen à se libérer du fardeau de l'existence. Pour y parvenir, il se laisse embarquer dans des remémorations et des projections de son esprit. *Sidcup* signifierait en partie pour lui, les souvenirs d'un passé où il vivait dans une sorte d'Eldorado et un avenir qui lui redonnera tout ce qu'il a perdu, c'est-à-dire ce bonheur qui lui manque aujourd'hui. Autrement dit, il représente un passé dissout dans l'avenir. Pour Davies, c'est l'espoir de voir renaître un jour ce passé qu'il aurait vécu agréablement et pleinement. Dans le prologue, Pinter décrit ce bouleversement, physiquement par le cadre désordonné, dans lequel vivent les trois personnages et, où jonchent toutes sortes d'objets. Sur le plan moral, par les manœuvres de Davies qui visent à rompre les liens fraternels qui unissent Mick et Aston, nous portons le regard sur le non-respect des liens sacrés. Davies déçoit le lecteur, puisque malgré son âge, il ne joue pas le rôle de tuteur, d'unificateur, de gardien des valeurs morales et spirituelles. Le titre de la pièce, *The Caretaker* [Le Gardien] est ironique, puisque Davies n'est pas capable d'assumer la fonction que les deux frères, Mick et Aston, lui ont donnée. Il ne peut pas assumer ce genre de rôle [caretaking] qui exige de la sagesse et un cœur. Davies est à la fois un personnage fourbe et égoïste. Pinter semble, par cet exemple, démontrer l'idée qui lie l'âge à la sagesse et au savoir. Encore aimerions-nous bien comprendre ce qu'Aston entend par le projet de construction d'une cabane :

Aston. I might build a shed out the back
I have to clear the garden first⁵⁸¹.

Ce projet de construction d'une cabane dans le jardin par Aston peut être perçu comme un désir de trouver une nouvelle expression qui puisse remplacer le code linguistique dont ils se servent, lui et ses colocataires. Pour cela, arrêtons-nous un instant sur le manque d'étanchéité du toit de cette pièce dans laquelle vivent ces trois personnages. O serait tenté de voir dans le trou du toit de leur appartement un

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

symbole, celui du côté défectueux de l'outil verbal. Par la même occasion, l'écoulement du toit de leur refuge pourrait traduire aussi la fuite du sens des mots du langage. De la même façon, nous sommes préoccupés par le désir d'Aston de renouer avec le travail manuel : «Aston (standing still). I like working with my hands⁵⁸². » Comme le langage dont il dépendait jusque-là ne répond plus à leur souhait, Aston, lui, qui en souffre plus que les autres, suite à son admission dans un centre psychiatrique pour des raisons de logorrhée, décide de se tourner vers le travail manuel. Ce recours au travail manuel traduit sa méfiance vis-à-vis des mots et un manque de volonté de ne plus s'engager verbalement. L'engagement verbal est vu par Aston comme un risque de se faire du tort, car par le passé son comportement verbal lui a valu ce qui peut être considéré comme une sorte de censure. Quant à la logorrhée qui est cause de l'admission d'Aston à l'hôpital psychiatrique, il faut la comprendre comme une certaine forme de censure verbale : « Aston : I talked too much. That was my mistake⁵⁸³. » Par là, nous voyons que la société n'est pas prête à laisser les individus tenir toute sorte de discours. Certains discours sont frappés d'interdiction pour des raisons de sécurité et de bienséance. Le séjour dans ce centre renvoie à une image de ce qui peut être qualifié de purge verbale. Tout discours qui menace l'ordre et la paix d'une société donnée est considéré comme dangereux, d'où l'urgence de le réduire au silence ou de le formater. Le désir qu'Aston éprouve à travailler avec ses propres mains soulève également le problème de la reconstruction d'un monde en proie à des dégradations, problème symbolisé par la chambre dans laquelle ils vivent et qui souffre d'un manque d'étanchéité et d'ordre. Tout est à réunir, les morceaux épars doivent être recollés. Pour ce faire, il faut tout d'abord, à l'image d'Aston, arriver à relier les idées, à concevoir les choses d'une manière cohérente et parfaite.

Par ailleurs, ce désir tant affiché par Aston de se servir de ses mains, de travailler peut être compris aussi comme l'initiative de quelqu'un qui cherche désormais à se faire respecter grâce à sa participation au développement de sa société. Cette ferme décision à se montrer utile à sa communauté par sa puissance physique et sa créativité qui habitent certains Anglais à laquelle se réfère Pinter dans *The Caretaker* se note également dans son scénario basé sur le livre de Penelope

⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ *Ibid.* p. 52.

Mortimer, *The Pumpkin Eater*. Le travail des artisans dont Pinter vante les mérites est mis en parallèle avec l'irresponsabilité de certains professionnels du secteur tertiaire: « Professional people are all a lot of bloody parasites, the lot of them. Doctors, lawyers—you know what I mean—parsons, the whole bloody crew of them. I call myself a tradesman because it's the only thing left to respect in my honest opinion. In my honest opinion, an honest tradesman is the only thing left to respect in this world. A man like me, for instance. The rest of them are just a bunch of lousy frauds⁵⁸⁴. » La fierté de Pinter de s'identifier à la classe des ouvriers et des artisans s'explique par le fait qu'ils sont à la base du développement et que la plupart d'entre eux vivent des fruits de leur dur labeur. Dans son roman, *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo s'inscrit dans la même dynamique en s'intéressant à la dignité de ceux qui gagnent le respect en travaillant dur: « C'est en Angleterre qu'il faut aller voir par curiosité l'abîme qui sépare un « homme » d'un « monsieur ». Sous ce rapport les îles normandes sont l'Angleterre. Tout travail manuel fait de vous un « homme »⁵⁸⁵. » Ce qui peut assurer la dignité humaine se trouve également au bout des doigts de la personne ; même si d'autres éléments sont à prendre en considération.

I.1. L'incomplétude phrastique

Interrogeons-nous à présent sur certains types de silence produits ou occasionnés par des phrases inachevées, incomplètes, des discours hachés ; des hésitations, des coupures incessantes, etc. Pour le dire clairement, comme l'énonciateur serait en panne verbale, le lecteur semble invité à trouver la lettre, le mot ou les syntagmes manquants. Des éléments que tout analyste du discours de Pinter se doit de chercher à compléter. Les quasi-silences, à savoir l'indicible et ses parasyonymes tels que l'innommable, l'inénarrable, l'indescriptible, l'irreprésentable, etc. doivent être repérés et analysés pour nous permettre de comprendre pourquoi certaines phrases ont du mal à s'achever. Le retrait de la parole, du discours est la conséquence de l'impossibilité de tout dire. Comme l'exprime Lucien Dällenbach à propos de la *Comédie humaine* de Balzac : « L'ambition de tout dire demande du temps – ne serait-ce que celui qu'il faut au

⁵⁸⁴ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 152.

⁵⁸⁵ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 55.

signifiant linguistique pour se disposer selon une opération nécessairement successive. Dès lors, n'est-on pas irrémédiablement condamné à l'incomplétude et au fragmentaire ⁵⁸⁶ ? » En d'autres termes, un temps considérable s'écoule entre l'occurrence d'une action et la tentative de la mettre en écrit, d'où la verbalisation partielle et parcellaire de cette réalité. Il est question d'un langage confronté à des réalités sur lesquelles les mots n'ont aucune emprise et qui, au demeurant, est une somme de discours incomplets, silencieux.

L'indicible, qui peut « être défini comme une propriété du réel, quand le référent à désigner ou à représenter est tellement horrible que nous ne disposons pas de mots pour cela ou que l'aversion qu'il suscite en nous interrompt notre discours⁵⁸⁷ », suscite en nous bien des interrogations. Ce que l'indicible nous permet de mettre en relief et de confirmer, ce sont les insuffisances et les impuissances langagières qui rendent caduque toute tentative verbale de rendre compte des réalités extralinguistiques. Ces manques d'ordre langagier indiquent clairement le point de rupture que connaît le verbal. Les ruptures dans la chaîne verbale sont des signaux de silences qui méritent une attention particulière. Si l'indicible montre les difficultés du langage à dire, d'autres vocables semblent aussi aller dans le même sens. Sur ce point, un concept ne peut être plus pertinent que l'ineffable dont pour l'illustration, aucune formulation ne saurait être beaucoup plus claire et précise que celle qui est donnée par Stoppard. En se référant à ses propres mots, nous nous apercevons que cette réalité s'explique par ce qui ne peut être exprimé dans son intégralité. Dans son œuvre, cette incapacité à tout dire est désignée en périphrases sous le nom de « the inability to express the whole⁵⁸⁸ ». Le sujet ne parviendra jamais à parler de et sur tout ce qu'il y a dire. Sur cette question, Stoppard rejoint Jankélévitch qui soutient que l'ineffable n'a rien à avoir avec l'indicible. Et qu'une réalité ineffable se définit essentiellement comme ce qui ne peut jamais être dit définitivement verbalement, nonobstant les efforts du locuteur pour décrire, à nommer, à raconter, il n'arrivera jamais à cerner toutes les dimensions de la réalité qu'il entend dire. La complexité, la

⁵⁸⁶ Lucien Dällenbach, « Le pas-tout de la Comédie humaine », *Modern Language Notes*, vol. 98, n°4, 1983, p. 702.

⁵⁸⁷ Jean-Gérard Lapacherie, « Silence et indicible dans les traités de rhétorique », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 14.

⁵⁸⁸ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 30.

profondeur et l'immensité de ce qui est à traduire verbalement dépassent de loin les capacités et les compétences de l'individu. Est donc ineffable toute réalité sur laquelle il y a largement, interminablement et infiniment à dire. Pour ce qui est de l'indicible, en revanche, quand il s'agit de goûts, il semble moins difficile d'expliquer à quelqu'un toute la saveur ou l'insipidité d'un mets dégusté que de le faire si l'on n'y a pas goûté. Ce qui nous fait dire qu'au plan gustatif, ce qui reste indicible dans le discours de Gibbs serait verbalement relativement possible dans celui de Rushington, comme le montre le dialogue suivant dans le scénario de Pinter, *The Quiller Memorandum* :

Gibbs: What is it?

Rushington: Pheasant.

Gibbs: Ah. Yes, that should be rather good. Is it?

Rushington: It is rather, yes⁵⁸⁹.

Les dires de Gibbs ne sont fondés que sur des suppositions. En revanche, celui qui pourrait vraiment expliquer la qualité du plat à base de faisan, c'est Rushington. C'est dire que même celui-ci n'en pourrait donner que quelques éléments, si jamais il souhaitait le faire réellement. Tel qu'il apparaît dans *The Collection* de Pinter, ce qui peut expliquer l'indicible, c'est le manque d'informations sur certaines situations. Ainsi, les différents individus qui appellent au téléphone ou qui sonnent à la porte pour demander après Bill ne révèlent jamais leur identité à Harry :

Harry. Well, perhaps you'd like to leave your name. I can tell him when I see him.

James. No, that's all right. Just tell him I called.

Harry. Tell him who called?

James. Sorry to bother you⁵⁹⁰.

Ce qui ressort de cet échange, c'est que Harry sera dans l'ignorance totale de ce qui s'est passé avant et de ce qui se passera entre ces différents personnages et Bill. Non seulement, il ne saura jamais leur identité, mais aussi il ne pourra jamais savoir pour dire pourquoi ils demandent à parler à Bill. Tout comme *The Collection*, *Night School* présente une situation dans laquelle le spectateur fait face à des éléments qu'il ne réussira pas à expliquer clairement. Par exemple, la photographie

⁵⁸⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 221.

⁵⁹⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 114-115.

que Walter trouve dans l'armoire lui a permis de comprendre que Sally dont ses tantes, Annie et Milly disent du bien aurait une personnalité autre que celle qu'elle leur offre. Sa tenue, son attitude sur cette photo, et les messieurs autour d'elle, nous feraient plutôt penser à une entraîneuse dans une boîte de nuit. Cependant, il règne un grand mystère entoure Sally, parce qu'il ne saura jamais si cette « maîtresse d'école » ne fait ce travail de nuit que pour un complément de salaire ou si elle n'est rien d'autre qu'une sorte de prostituée. Aucun élément ne nous précisera la vraie activité de la jeune femme. À cause de cet indicible d'un côté, et de l'existence d'un tissu de mensonges, de l'autre, des personnages brouillent les uns pour les autres leur véritable moi, ce qui rend impossible tout contact réel et toute connaissance exacte. Le spectateur se retrouve alors face à une réalité qui refuse de s'offrir à scientifiquement à lui.

Dans *The Zoo Story* d'Albee, malgré l'effort de Jerry de parler de ses voisins à Peter, il faut noter que l'insuffisance d'éléments informatifs sur ceux-là réduit sa production verbale. Et même s'il mentionne la présence d'une famille porto-ricaine dans son voisinage, il ne peut qu'admettre son ignorance du nombre d'enfants qu'a le couple : « There's a Puerto Rican family in one of them [rooms], a husband, a wife, and some kids ; I don't know many⁵⁹¹. » Il lui est totalement impossible par l'outil verbal et autres moyens de nous donner le nombre exact des membres de cette famille. Dès l'instant qu'il se retrouve en difficulté pour rendre compte de ce fait, on peut parler d'indicible, de ce qui lui est inexpugnable verbalement. À nouveau, le même problème va se produire, puisqu'il n'est pas en mesure d'expliquer à Peter, c'est-à-dire de lui fournir des éléments justifiant pourquoi il habite dans cet immeuble sis dans les parages de Columbus Avenue et Central Park :

Peter. Why... Why do you live there?

Jerry. I don't know⁵⁹².

À partir de ce qui vient d'être dit, nous sommes à même d'affirmer que l'indicible peut être dû pour plusieurs raisons. Si dans le premier cas, il peut cesser d'être indicible à partir du moment où quelqu'un qui connaît très bien la famille vient en donner le nombre exact d'enfants. Dans le second exemple, il peut toujours rester à l'état indicible vu qu'aucun individu ne peut nous dire ce que le narrateur lui-même

⁵⁹¹ Edward Albee, *The Zoo Story and Other Plays*, Londres, William Lewis, 1960, p. 120.

⁵⁹² *Id.*, p. 120.

ignore. Dans le théâtre de Pinter, il existe des réalités qui, sans être métaphysiques, peuvent se révéler complètement indicibles pour tout le monde ou pour certains individus. Pour ouvrir une parenthèse, nous pouvons dire que ce qui nous est impossible verbalement peut ne pas l'être pour un autre individu. C'est donc indicible à notre niveau. De cela, nous devons retenir qu'il y a un indicible relatif et un indicible absolu. Est indicible totale, toute réalité impénétrable, infranchissable, pleine de mystère, qui accable la raison et méduse le discours de l'individu. En revanche, à partir du moment où ce qu'un individu ne pouvait dire s'offre à la traduction, on ne peut plus parler d'indicible.

L'indicible cesse alors dès que ce qui se refusait au moyen d'expression verbale devient accessible. L'indicible peut se dérober définitivement au langage comme il peut s'en dérober temporairement. Par exemple, dans *Betrayal*, l'on peut donner l'exemple de ce personnage qui possède une information par-devers lui pendant que son interlocuteur est dans l'ignorance totale du contenu de ce à quoi il fait allusion :

Emma: I thought of you the other day.

Jerry: Good God. Why ?

She laughs.

Jerry: Why?

Emma: Well, it's nice, sometimes, to think back. Isn't it⁵⁹³?

Ici, on peut parler d'indicible relatif, puisque Jerry reste le seul à ne pas pouvoir dire ce à quoi Emma a pensé l'autre jour. Emma est la seule à pouvoir dire pourquoi elle rit après avoir prononcé de tels mots. Ce qui se dérobe cognitivement et verbalement à Jerry reste accessible dans le domaine du savoir et de l'avoir verbal de sa maîtresse d'alors, Emma.

⁵⁹³*Betrayal*, Plays 4, p.4-5.

I.2. L'ellipse thématique et formelle chez Pinter

I.2.1. Répliques élusives : des ellipses aux éclipses

La question de l'ellipse se pose quand des éléments constitutifs de la phrase sont omis pour des raisons indéterminées, plus ou moins connues et liées pour ainsi dire à l'oubli (au temps). Elle peut aussi se traduire par des silences dans la rhétorique des passions (amour, haine, admiration) ou de points de vue, dans la façon de les exprimer, c'est-à-dire quand un écrivain refuse de décrire, de raconter, d'expliquer, de dire, en un mot d'exprimer toute sa pensée. L'impossibilité de raconter peut se manifester par des digressions verbales. Dans de telles circonstances, le spectateur se voit confier la mission de s'imaginer tous les tableaux (cas de figure) possibles pour combler théoriquement ce qui est volontairement tu. D'où l'apparition des phrases elliptiques, minimalistes qui laissent de côté un ou plusieurs dans la rubrique de ce qu'il est convenu d'appeler les cinq « w » : « why, when, who, where, what » ; ou encore « how ». « L'ellipse est l'une des caractéristiques majeures du langage. Selon Bentham, elle se voit d'abord dans son usage primaire lorsque des mots isolés sont équivalents à des propositions, c'est-à-dire lorsqu'ils font sens par rapport à d'autres mots non exprimés mais que l'on infère contextuellement⁵⁹⁴. » À ce stade, il nous paraît opportun d'inclure la dimension métalectique de l'écriture de Pinter. À certains endroits, il lui arrive de taire les causes d'une situation, et de ne mentionner que les conséquences. Ce qui s'est passé antérieurement reste flou et obscur. Ainsi, dans *The Birthday Party*, le spectateur ne saura jamais avec exactitude les raisons de l'asile donné à Stanley par les Petey. On le voit vivre là avec eux au bord de la mer, mais ce qui l'amène à se cacher n'est jamais clairement exprimé. Même s'il lui arrive de mentionner certains thèmes dans ses textes, Pinter n'en fait pas pour autant avec les rhèmes (éléments détaillés). Un sujet est évoqué, mais ce qu'il feint d'en dire ne dépasse pas la simple mention présentielle. Sur ce point,

⁵⁹⁴ Christian Laval, *Jeremy Bentham : le pouvoir des fictions*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 69.

One for the Road offre un parfait exemple. Pinter y fait référence au viol commis sur Gila par les militaires, cependant il fait l'économie des détails. Même si Pinter ne le dit pas, nous sommes tentés de penser que l'officier fait partie des auteurs des abus sexuels dont Gila est victime. Car, à partir du moment où il avoue être bouleversé par la beauté de la femme de Victor et qu'il n'y a rien qui le retient, l'on ne peut qu'imaginer sa participation à ces actes odieux : « What a good-looking woman your wife is. You're very lucky man. Tell me... one for the road, I think⁵⁹⁵.... ». *The Servant* nous offre un bel exemple pour ce qui est de cette question métaleptique. Le scénario fait allusion au séjour de Tony en Afrique, cependant aucun détail supplémentaire n'en est fourni. Il est à remarquer que pour occulter très vite les raisons de sa présence sur le continent africain, Tony trouve tout de suite un autre sujet pour réorienter son échange avec Barrett :

Tony: I'm just from Africa. I'm quite liking it. What do you think of the house?

Barrett: It's very nice, sir.

Tony: Needs a lot done to it of course⁵⁹⁶.

Par ce procédé anacoluthique, Tony arrivera à faire taire le premier sujet de discussion. Cette superposition d'éléments ou d'idées qui n'ont aucun lien entre elles rend caduc tout effort d'intercompréhension verbale. Et ce qui en résulte peut également instaurer un semblant de dialogue, en ce sens que tous les propos exprimés ne sont pas tous perçus intégralement. Une partie des mots restera dans le silence, comme tel est le cas dans le passage suivant :

Tony: Waiter! We've got to clear the jungle first.

Susan: What? Just you⁵⁹⁷ ?

C'est en ce point de l'ellipse que la constitution syntaxique des phrases dans les textes de Pinter est bouleversée. Au lieu de faire entendre tous les éléments constitutifs du discours, certains personnages se passent des données phrastiques. Des ellipses grammaticales s'opèrent de façon récurrente. Ainsi, on nous fait entendre des énoncés sans syntagme verbal : « Back in a minute, sir⁵⁹⁸ », au lieu de « I'm ». Cette partie du syntagme verbal est volontairement omis par la serveuse

⁵⁹⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 225.

⁵⁹⁶ *The Servant*, Screenplays 1, p. 5.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

« Waitress ». Dans *Accident*, après avoir porté secours à Anna et à William dans leur accident de voiture, Stephen décide de téléphoner: « I'm going to telephone⁵⁹⁹. »

Cependant, un problème subsiste : à qui va-t-il téléphoner ? Avec l'absence de tout complément d'objet indirect, donc de tout groupe nominal, notre envie d'en savoir plus reste grande. Au point que nous pensons au corps médical, à la famille, à la police, aux amis, etc. Notons que certaines circonstances empêchent tout effort pour une bonne production verbale. Dès lors, on ne serait pas surpris d'entendre des énoncés averbaux, dans l'aparté entre Susan et Tony au milieu d'une vive musique et des danseuses pleines d'allant :

Susan (laughing): Brazil?

Tony: Yes. In the jungle⁶⁰⁰.

Encore l'ellipse peut-elle concerner le pronom personnel sujet. Un bon exemple en est un locuteur comme Bates. Car comme on peut le constater dans son discours le pronom qui renvoie à lui-même disparaît dans la narration. Par cette ellipse narrative où on l'entend pas débiter ses phrases par « I ». Bates est animé d'une certaine volonté de faire accélérer le récit. Cela est même corroboré par l'absence d'autres éléments constitutifs dans les phrases qu'il nous fait entendre :

Bates: Caught a bus to town. Crowds. Lights round the market,
rain and stinking. Showed her the bumping lights. Took her down
around the dumps. Black roads and girders. She clutching me⁶⁰¹.

En entendant de telles phrases incomplètes, le spectateur ne peut résister à chercher à trouver ce qui n'apparaît pas, ce qui ne s'entend pas. Disons que pour qu'il en soit autrement, la quête des mots qui devraient accompagner ceux-là sur papier devient un défi pour lui. Cela signifie que par silence du narrateur, le lecteur peut prendre le relais verbal en essayant de compléter le discours dont il est le destinataire. Pour dire les choses autrement son travail consiste à développer le texte en procédant, par exemple, de cette manière : I « caught a bus » ; there were huge « crowds » of people ; the « lights » were bumping ; it was « stinking » because of the « rain » water added to the garbage in the streets; I « took her around the

⁵⁹⁹ *Accident*, p.350.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰¹ *Silence*, Plays 3, p. 192.

dumps » ; on seeing the « black roads and » the collapsing power « girders », « she » couldn't help « clutching me ».

En outre, ce qui est frappant dans le texte de Pinter, c'est qu'il arrive qu'un dilatoire verbal se traduise par un recours à une répétition oratoire, une reprise de quelques éléments antérieurs d'une phrase. Pendant que des mots ou des syntagmes sont repris pour le maintien de cette répétition verbale creuse comme tel est le cas dans le récit de Davies où on peut dénombrer au total onze « I said » :

Davies: Can't wear shoes that don't fit me. Nothing worse. I said to this monk, here, I said, look here, mister, he opened the door, big door, he opened it, look here, mister, I said, I come all the way down here, look, I said, I showed him these, I said, you haven't got a pair of shoes, have you, a pair of shoes, I said, enough to keep me on my way⁶⁰².

Ce sont des répétitions à l'aide desquelles Davies entend à tout prix s'affirmer et s'imposer auprès de son interlocuteur. Car en continuant à répéter ce qu'il aurait dit au moine tout en taisant les propos de ce dernier, son but est de montrer à Aston qu'il n'a pas froid aux yeux. Et comme il se voit supérieur, il veut lui faire savoir qu'il doit bénéficier d'un traitement à la hauteur de sa personnalité. Il cherche en ramenant tout autour de lui à se positionner comme un élément central avec qui Aston doit maintenant composer. Si bien sûr l'absence de certains éléments dans un discours s'inscrit dans la dénomination des ellipses, il est à noter qu'en plus de ces manques, l'ellipse zeugmatique, elle, s'effectue par une présence de nouveaux mots ou de groupes de mots qui peuvent même créer une certaine rupture de sens (anacoluthie) :

Foster: We protect this gentleman against corruption, against men of craft, against men of evil, we could destroy you without a glance, we take care of this gentleman, we do it out of love⁶⁰³.

Il est manifeste que ce passage est grammaticalement diminué, mais cela se comprend, car l'intention de Foster est de mettre l'accent sur les sacrifices qu'il a consentis pour sauver ce jeune homme du danger. Ce qui le motive, c'est de prouver sa vaillance et son courage ; il se garde alors de lasser son interlocuteur avec des répétitions de : « we protect this gentleman ». Ceci lui permettra de multiplier les éléments louant sa bravoure et sa hardiesse. Grâce aux silences dans un discours créés par des ellipses, le spectateur peut se poser plusieurs questions.

⁶⁰² *The Caretaker*, Plays 2, p. 12.

⁶⁰³ *No Man's Land*, Plays 3, p. 355.

I.2.2. Thématiques palimpsestiques

Par un flash-back, la pièce de Pinter, *Moonlight* nous fait revivre le match de football qui a opposé l'Angleterre à l'Argentine et au cours duquel une décision arbitrale contestable a donné les Anglais perdants, alors que le but de Maradona a été marqué de la main: « Because referees are not obliged to answer questions. Referees are the law. They are law in action. They have a whistle. They blow it. And that whistle is the articulation of God's justice⁶⁰⁴ ». Les règles établies par la Fifa (Fédération internationale du football amateur) font qu'une fois une décision est prise par un arbitre, le jugement a beau être injustement défavorable, il reste tout de même immuable.

Dans *The Servant*, il est clair que le thème de l'urbanisation d'une région amazone du Brésil laisse apparaître celui de la déforestation qui y est sous-jacent. Alors qu'aucun détail n'est fourni pour permettre de comprendre l'ampleur et l'impact du projet, un lecteur (ou un spectateur) attentif ne peut s'interdire de concevoir tout de suite un risque environnemental. Il mérite d'être noté que le problème majeur évoqué ici, implicitement, est celui de la menace sur l'écosystème. Car abattre des milliers d'hectares de forêts, c'est porter atteinte à la faune et à la flore. Il est donc à croire que cela aura comme conséquences la rareté pluviale, l'érosion pédologique, le réchauffement climatique, l'extinction de certaines espèces, la désertification et le scellement du sort humain.

Tony: No! It's a giant development. They are going to build three cities.

Susan: Are they?

Mm. Gigantic project. Matter of clearing hundreds of miles of jungle⁶⁰⁵.

Par cette réflexion sur un développement urbain sauvage, Pinter a déjà anticipé le problème qui préoccupe aujourd'hui encore beaucoup d'écologistes. La lutte pour la préservation de l'environnement n'est pas absente dans ses écrits, d'autant plus qu'il nous amène au cœur de ce qui est considéré le poumon du monde : la forêt amazonienne. Actuellement, nous constatons que ce problème occupe plus que jamais le devant de la scène, surtout à cause de fortes émissions des

⁶⁰⁴ *Moonlight*, Plays 4, p. 376.

⁶⁰⁵ *The Servant*, Screenplays 1, p. 8.

gaz à effet de serre signalées par des chercheurs et qui constituent la principale préoccupation de certains journalistes. Pour en prendre la mesure, tournons-nous vers cet article paru dans l'hebdomadaire, *The Guardian*. Dans son contenu, nous découvrons toute la menace que la déforestation constitue pour notre univers : « Deforestation accounts for about 15% of worldwide greenhouse gaz emissions, but in several developing countries, such as Brazil and Indonesia, it is the single largest driver of emissions. Living trees absorb carbon from the atmosphere and store it, releasing it when they are burned⁶⁰⁶. » Dans le scénario de *Reunion*, une référence est déjà faite à la voiture électrique qui préservera le monde, de la pollution et de la gabegie énergétique : « They're going to change the world. Automobiles will run on electric magnets. Pollution will be finished. It will be a beautiful new, clean world. Listen—it's not going to just change the world, it's going to save the world. We're going to save the damn big money. Believe me. You should get into it now. Take my advice. You can't lose⁶⁰⁷. »

En plus des thèmes qui ont trait à notre environnement, Pinter aborde aussi d'autres qui sont liés à l'amour et à la famille. À ce sujet, même s'il est établi que la thématique de la cécité dans le théâtre remonte à Maurice Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, pièces publiées en 1890) et qu'elle y fait allusion à la cécité de l'âme, chez Pinter ces problèmes d'ordre visuel ont une autre signification. Disons que dans *A Slight Ache* la quasi-cécité d'Edward qui s'est produite est à mettre en relation avec la présence de cet individu taciturne. Il constituerait une menace pour l'homme marié qu'il est. En termes explicites, si les couples se soucient parfois de leur devenir, c'est souvent par rapport à une intrusion probable et redoutée d'une tierce personne. Tout bien considéré, aimer signifierait pouvoir vivre de temps à autre avec la peur de perdre sa moitié à cause d'un(e) rival(e) potentiel(le). Dans notre compréhension, même si aucun problème majeur n'est rencontré de l'intérieur, vivre l'amour, c'est se soucier de la menace extérieure. Rien n'est acquis de manière définitive. Si bien qu'au moment où certains essaient autant que faire se peut de dominer cette peur, d'autres comme Edward sont physiquement marqués. Le sort de la femme reste également une préoccupation dans les textes de Pinter. Rien qu'à considérer quelques comportements, nous ne pouvons nous priver d'y voir une

⁶⁰⁶ « Brazil forest code could blunt climate goals », *The Guardian Weekly*, 30 décembre 2011.

⁶⁰⁷ *Reunion*, p.543.

certaine privation de liberté. Il serait alors absurde de nier la question de la suprématie masculine dans ses écrits. Ce qui est une caractéristique de *Betrayal*, pièce à laquelle nous n'avons pas encore rendu justice, c'est le thème de la domination de la femme par l'homme. En effet, à travers l'échange entre Emma et Jerry, en tant que lecteur attentif nous ne pouvons que saisir l'opportunité pour essayer de comprendre qui y est latent ou ce qui s'y manifeste de façon lapidaire. Par exemple, on pourra y lire l'exploitation physique et sexuelle de la femme. Après qu'il a réussi à s'isoler avec elle pour des plaisirs charnels, l'homme laissera toutes les tâches domestiques et culinaires entre les mains de la femme. La société qu'il laisse apparaître est un milieu inégalitaire, sexiste et machiste. Si bien que certains hommes ne se cachent pas et se gênent de l'exercer. Du reste, ils affichent une certaine fierté en reconnaissant ce fait qui est, au demeurant, ludique.

Emma: And marvellous to have me?

Jerry: You're all right.

Emma: I cook and slave for you.

Jerry: You do⁶⁰⁸.

Il s'avère qu'Emma n'existe que par ce qu'elle consent à faire pour satisfaire son mari. Et, malgré tous ses efforts et son abnégation, il arrive qu'elle se trouve dans l'obligation de rappeler à Jerry tout cela.

I.2.3. L'allusion ou le clair-obscur textuel

Ce qui se joue à ce niveau, ce sont les discours qui renvoient à d'autres réalités antérieures tuées volontairement ou aux allusions faites dans les échanges entre personnages. Un autre discours peut s'entendre, un autre texte peut également apparaître en filigrane dans ces productions verbales. Le champ d'application de ce qui reste à dire comprend presque toutes sortes de réalités à peine visibles, car masquées par des paroles que l'on profère ou par le script. Bien qu'il fasse ressurgir des questions diverses et variées, le verbal ne se soucie guère de les assumer. Dans ces circonstances, un travail de fouille s'impose ; il faut descendre au fond des choses pour comprendre les mentions qui ne sont visibles qu'à peine ou à peine audibles. En d'autres termes, à chaque fois qu'on lit un texte (ou qu'on l'entend), il

⁶⁰⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 81-82.

serait important de se demander s'il n'y en aurait pas au moins deux, c'est-à-dire que « celui qui se lit, et celui qui est à déchiffrer⁶⁰⁹ ». Voici la raison pour laquelle afin de saisir le sens de *The Birthday Party*, nous trouvons important de nous arrêter sur le titre même. Remarquons d'abord que Pinter se refuse autant que faire se peut de nommer ce qu'il y a ; il le montre plutôt. C'est à ce titre que pour être un non anniversaire, un anniversaire doit pouvoir être à la fois identifié comme un anniversaire, au vrai sens du terme, et montrer en quoi il se distingue de tout ce qui fait d'un anniversaire un événement unique en son genre. En somme, il se plaît à montrer ce qui distingue un anniversaire d'un non-anniversaire.

Le théâtre de Pinter est un espace où se lisent d'autres questions sociétales, voire mondiales qui apparaissent timidement. Le spectateur de ses pièces ne peut s'empêcher de penser à des sujets qu'il ne fait qu'apparaître furtivement ou auquel il fait brièvement allusion. Par exemple, dans *Party Time*, sans la citer explicitement, certains discours de personnages nous renvoient directement à la question de la torture. Il convient de préciser que cette torture peut être perpétrée, par exemple, par une longue et incurable maladie où le patient s'achemine lentement et inexorablement vers la mort qui est, en tous les cas, une épreuve qu'aucun langage ne saurait traduire en temps et en intensité :

Fred: Well, I could say him. A quick death must be better than a slow one.

It stands to reason.

Charlotte: No it doesn't.

Pause.

Anyway, I'll bet it can be quick and slow at the same time. I bet it can. I bet death can be both things at the same time. Oh by the way, he wasn't ill⁶¹⁰.

Quoique Charlotte se dédise vers la fin de sa réplique, cette rétractation ne doit pas nous détourner de la question essentielle à laquelle elle fait allusion. Dans ce qui se dégage de son discours, il est clair que nous ne saurions exclure le thème de l'anéantissement du corps humain dont le processus peut être long ou rapide. En des termes clairs et explicites, entre la naissance et la mort, beaucoup de choses se dégagent du corps et indiquent par la même occasion des transformations et des dégradations qu'il subit avec le temps. Si l'on compare, par exemple, le corps d'un

⁶⁰⁹ Yves-Michèle Ergal, *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 24.

⁶¹⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 306.

nouveau-né et celui d'un vieillard, sans aucun doute, on arrive à la conclusion que la quantité des rejets corporels de celui-ci dépasse de très loin celle de celui-là. L'homme, si l'on considère les propos du personnage, est créé à partir d'une matière qui ne résiste pas à la métamorphose, à l'altération et à la dégradation. La mauvaise haleine et autres éléments rejetés par le corps seraient beaucoup plus importants avec un corps âgé qu'avec celui d'un nouveau. Sur ce thème, on ne peut s'empêcher de citer *The Birthday Party*, car les paroles de Stanley, sans être explicites, nous font penser à la périssabilité du corps humain. Le sommeil est une expérience quotidienne qui, par ce qu'il occasionne, nous rappelle cette fragilité et cette vulnérabilité : « Getting up in the morning, they say, what is it? Your skin's crabby, you need a shave, your eyes are full of muck, your mouth is like a boghouse, the palms of your hands are full of sweat, your nose is clogged up, your feet stink, what are you but a corpse waiting to be washed⁶¹¹? » Comme on peut s'en apercevoir avec le temps et l'âge notre corps exige beaucoup de soins, faute de quoi la coexistence avec d'autres êtres humains posera d'énormes problèmes, si jamais on arrive à faire face aux microbes, bactéries et autres agents pathogènes. Nos chances pour une longue espérance de vie semblent liées à l'hygiène et à la propreté qui ne feraient que ralentir le processus de dégradation physique. En fin de compte, la mort est le seul instant où toute forme de discours cesse une bonne fois pour toutes ; c'est d'ailleurs ce que laisse entendre Voice 3 dans *Family Voices* : « I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said⁶¹². »

I.2.4. Des identités girouettes ou le côté obscur des individus

Il est à croire qu'à la suite de l'effondrement du mythe autour du langage parfait, porter un nom, un prénom est perçu comme une manière de chercher à se dérober au monde extérieur en mettant un masque. Les mots par lesquels on désigne un individu ne feraient qu'ériger des obstacles supplémentaires à son identification au sein d'un groupe. Dans les pièces de Pinter, beaucoup de références onomastiques deviennent fluctuantes au gré des situations et des mobiles. À ce propos, on aurait tort de penser que l'identité est figée, et ce en dépit des prétentions de Davies qui,

⁶¹¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39.

⁶¹² *Family Voices*, Plays 4, p. 148.

dans *The Caretaker*, se voit toujours la même personne. Elle est plutôt une réalité qui est vouée aux métamorphoses et aux changements au fil du temps. Dans ce sens, le rapport de Davies à son passé est ambigu ; quelque chose de troublant s'y trouverait. En se penchant sur ses nombreuses procrastinations, l'on s'aperçoit que ses appréhensions seraient liées peut-être à des délits commis antérieurement. On serait même tenté, vu son âge, ses sautes d'humeur et de caractère, de le comparer à un ancien criminel qui ne souhaite pas que l'on fouille dans son passé judiciaire. S'il n'ira jamais à Sidcup, c'est parce qu'il est loin de se décider à confronter son passé et son présent. Ce dilatoire n'est qu'un effort pour abuser de son entourage, il essaie de les laisser dans l'illusion de ses projections. Il a bien compris que toute absence de promesse de produire les documents réclamés pourrait faire naître le doute chez Mick et Aston.

Dans la même perspective, en analysant attentivement *The Birthday Party*, nous parvenons à y voir un plus clair sur l'identité de certains personnages. Prenons l'exemple de Lulu qui peut renvoyer au personnage du même prénom dans la pièce de Wedekind. À l'instar de l'héroïne allemande, l'héroïne anglaise est victime de sa naïveté dans un monde d'hommes pervers et destructeurs comme Goldberg qui n'hésitent pas à infliger des souffrances à celles qui n'ont point de défense. Elles semblent toutes deux avoir partagé le même sort, celui d'être soumises au viol et à la prostitution. L'identité des personnages n'est pas une question simple, surtout que certains n'hésitent pas à s'opposer à la curiosité de leur interlocuteur, à leur désir de savoir.

Law: How old are you?

Jane: I'm very young⁶¹³.

En dehors de ce refus de se dévoiler que nous pouvons imputer au côté mystérieux de l'individu, il est à remarquer que l'identité est une réalité fuyante. Dans *The Caretaker*, on peut souligner que Davies n'ira jamais à Sidcup pour récupérer ses papiers d'identité. Car, à l'inverse de ce qu'il cherche à faire passer ; « l'identité est [...] un leurre. Nous sommes ce que nous devenons⁶¹⁴. » Aucune identité bien « emballée » là quelque part ne l'attend ; pour avoir une certaine idée de

⁶¹³ *The Basement*, Plays 3, p. 149.

⁶¹⁴ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 85.

qui il est, il est plus qu'obligatoire de considérer ses rapports avec les autres. Elle ne cesse de se dérober, quand bien même on souhaiterait d'en parler, tel qu'il apparaît à travers l'explication de Bel dans *Moonlight* : « Sometimes it happens, doesn't it? You're speaking to someone and you suddenly find that you're another person⁶¹⁵. »

Dans *Victory*, après quelques moments passés avec Heyst, Lena ne se gêne pas de lui expliquer qu'ils ne réussiront jamais à se connaître parfaitement : « We are still strangers to each other. You don't know me very well⁶¹⁶. » Comme chacun de nous a un inconnu en lui et que l'identité est une réalité à la fois opaque et fuyante, le temps ne peut pas être un facteur déterminant pour aider les individus à se connaître parfaitement et objectivement. De là, on mesure combien Pinter se défie de l'identité qu'on aurait tort de croire fixe ou figée. Cela justifie, trouvons-nous, le fait que dans son œuvre, il n'est pas rare qu'un personnage ait deux prénoms. Par exemple, Godberg s'appelle également Nat dans *The Birthday Party*, et Rose s'appelle également Sal dans *The Room*, Davies s'appelle aussi Jenkins dans *The Caretaker*, etc. Cependant, ce qui nous intrigue quelque peu, c'est qu'à chaque fois que le deuxième prénom est révélé, cela suscite la colère du personnage concerné :

Riley: Come home, Sal.

Rose: Don't call me that⁶¹⁷.

À ce niveau, nous pouvons supposer que cela rappelle à Rose de mauvais souvenirs qui, par ailleurs, expliqueraient les raisons de sa rupture avec sa propre famille, le choix d'une vie loin d'eux et d'un passé qu'elle entend enterrer à jamais. À cela vient s'ajouter le choix de certains individus de vivre repliés sur eux-mêmes. La peur et la méfiance nous obligent parfois à fuir le reste de la société, à refuser tout contact ou à les limiter, comme l'explique le choix de Sally : « I lead a quiet life, a very quiet life, I don't mix with people⁶¹⁸. »

De plus, l'être humain est d'une nature profonde et complexe, car dans les religions révélées il est admis que l'homme a été créé à l'image de Dieu. Voilà qui n'est guère étonnant s'il a des aspects cachés pris de l'être infini qui l'a conçu. Considérant ainsi tous ces éléments, il faut obligatoirement prendre le temps

⁶¹⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 373.

⁶¹⁶ *Victory*, Plays 2, p. 371.

⁶¹⁷ *The Room*, Plays 1, p. 108.

⁶¹⁸ *Night School*, Plays 2, p. 210.

nécessaire pour essayer de s'imprégner de ce qui ne se livre pas tout de suite. Cela signifie qu'il faut aller au-delà des apparences pour se faire une opinion ou se rapprocher de la vraie nature humaine, même si la vraie face d'un individu n'est jamais réellement perçue.

Dans *The Collection*, le spectateur ne sera jamais qui est derrière cette voix qui a appelé si tard dans la nuit pour demander à parler à Bill, non plus l'identité de l'auteur de l'appel téléphonique si matinal. Aucun des appelants n'a consenti à s'identifier. Malgré sa volonté d'en savoir plus, Harry restera aussi ignorant sur les motifs du coup de fil que sur l'identité de la personne. À aucun moment, elle ne lui explique quoi que ce soit:

Voice. Well, give him a nudge. Tell him I want a word with him. (Pause.)

Harry. Who is this ?

Voice. Go and wake him up, there's a good boy. (Pause.)

Harry. Are you a friend of his?

Voice. He'll know me when he sees me⁶¹⁹.

Malgré la curiosité qu'ont suscitée les différents coups de fil pour Bill, Harry n'en saura rien sur les rencontres et les aventures de son interlocuteur:

Harry. Did you meet anyone last week ?

Bill. Meet anyone ? What do you mean ?

Harry. I mean could it have been anyone you met.

You must have met lots of people.

Bill. I didn't speak to a soul.

Harry. Must have been miserable for you.

Bill. I was only there one night, wasn't I ? Some more ?

Harry. No, thank you⁶²⁰.

Dans tout, et surtout par rapport à la vie en couple, avant de s'engager, il faut se méfier des premiers signes, comportements et attitudes. Ils ne reflètent pas souvent la vraie nature du prétendant. Il ne faut jamais prendre de risques inutiles dans une aventure amoureuse, comme s'en félicite Anna de la prudence qui souvent guide les pas de son amis, Kate dans *Old Times* :

Because you see I knew she never did things loosely or carelessly, recklessly. Some people throw a stone into the river to see if the water's too cold for jumping, others, a few others, will always wait for the ripples before they will jump. And I knew Katey would always wait

⁶¹⁹ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

⁶²⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 113.

not just for the first emergence of ripple but for the ripples to pervade and pervade the surface, for of course as you know ripples on the surface indicate a shimmering in depth down through every particle of water down to the river bed [...]⁶²¹.

Pour corroborer les propos d'Anna sur la nature changeante des individus, le spectateur ne rencontrera aucun obstacle. Car, dans *Night School*, il peut facilement repérer des personnages qui jouent un double jeu, et qui ont deux visages. Dans cette pièce, la Sally du jour est totalement différente de l'autre visage qu'elle montre à la tombée de la nuit. Contrairement à ce qu'elle entend se faire passer pour, l'institutrice du jour se « transforme » en travailleuse de sexe dans un club londonien le soir : « I never knew she was the games mistress. She never told us⁶²². » L'image qu'elle montrait à ses colocataires était loin d'être la sienne. Cette double identité restera toujours floue, car son départ dans le plus grand silence n'aidera pas ses anciens colocataires ou logeurs à en savoir plus. Par la fuite de Sally, la scène de Pinter montre que l'identité est difficilement préhensible, pour ne pas dire insaisissable et fuyante. Nous ne connaissons les individus que de manière inexacte et imparfaite. L'identité est quelque chose qui ne cesse de se dérober ; au moment où nous pensons nous l'approprier, elle se volatilise. Toutefois, en considérant les énormes pouvoirs imaginatifs humains, on est en droit de se demander s'il ne peut trouver d'autres alternatives pour pallier cette difficulté. Justement, à propos des solutions imaginées par l'être humain, le recours à des numéros à la place des noms et des prénoms devient systématique dans *The Victorian Station* et *The Hothouse*. On y entendra successivement :

Controller: 274?

Driver: Hullo?

Controller: Is that 274?

Driver: That's me⁶²³.

Roote: How's 6457 getting on?

Gibbs: 6457, sir?

Roote: Yes.

Gibbs: He's dead, sir⁶²⁴.

⁶²¹ *Old Times*, Plays 3, p. 274-275.

⁶²² *Night School*, Plays 2, p. 221.

⁶²³ *Victoria Station*, Plays 4, p. 193.

⁶²⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 189.

Il est clair qu'on est confronté davantage à d'autres problèmes. Car, comme on peut le noter dans *The Hothouse*, il suffit seulement qu'il y ait la moindre imprécision sur les numéros pour qu'une confusion s'installe et retarde le traitement des cas : « Things are getting much too slack around here⁶²⁵. » Non seulement, le recours au numéro rend les choses lentes, mais il serait aussi déprimant pour ceux qui les portent : « I often think it must depress them ... somewhat ... to have a number rapped at them all the time. After some of them have been here a few years they're liable to forget what names their fathers gave them. Or their mothers⁶²⁶. » Aux efforts pour pallier les insuffisances des mots pour fixer les noms et les prénoms par des numéros, succède le recours à des dénominations gutturales telles que Voice 1, Voice 2, Voice 3 par Pinter dans *Family Voices* où l'éloignement, la séparation et la nostalgie contraignent Voice1 et Voice 2 au monologue intérieur. Ce que nous entendons de part et d'autre entre ces deux personnages, au travers la pièce, est le produit de conscience individuelle qui se renferme sur elle-même tout en s'adressant intérieurement à l'autre:

Voice 1 : Mother?

Voice 2 : Do you ever think of me ? Your mother ? Ever ? At all⁶²⁷ ?

Ce dialogue des consciences entre ce jeune homme et sa mère peut être formulé comme suit : « Physiquement loin des yeux, mais ontologiquement proche du cœur. » Dans cette pièce, il est à noter aussi, comme le sous-entend la mère de Voice 1 dans *Family Voices*, que certains individus, pour vivre dans la discrétion ou l'anonymat, n'hésitent pas à rejeter leurs références nominales antérieures. Pour ceux qui recourent à cette méthode, changer d'espace n'est pas suffisant ; pour éviter de se faire reconnaître, tout ce qui peut conduire à une identification précise doit être effacé. Aussi noms et prénoms usuels sont-ils abandonnés au profit de nouveaux éléments onomastiques qu'ils se fabriquent eux-mêmes : « Darling. Where are you? Why do you never write? Nobody knows your whereabouts. Nobody knows if you are alive or dead. Nobody can find you. Have you changed your name⁶²⁸? »

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁶²⁷ *Family Voices*, p. 132-133.

⁶²⁸ *Family Voices*, Plays 4, p. 138.

I.2.5. Des références textuelles à décoder et l'aliénation humaine

À bien examiner *The Birthday Party*, nous arrivons à comprendre l'influence d'Eugène Ionesco dans l'écriture de Pinter que Brigitte Gauthier évoque dans son livre⁶²⁹. Cette influence est d'autant plus normale que tous deux s'intéressent à la verticalité des rapports entre les êtres humains et les forces surnaturelles. Partant ainsi de la localisation géographique du domicile des Boles, il est clair qu'en les fixant là, au bord de la mort, le but est de projeter le lecteur vers le monde sous-marin qui, dans certaines cosmogonies, est souvent considéré comme très proche de celui des esprits. En cela, l'on ne peut que concevoir que viennent quelques éléments de cet univers, d'autant plus que la frontière entre le monde des hommes et celui des créatures surnaturelles est décrite comme perméable dans bien des croyances traditionnelles. La transformation de Stanley dans les moments de danse au cours de la soirée ne peut que nous servir de rappel pour celle qu'a subie Lady Duncan par la première sorcière dans la pièce d'Ionesco, *Macbett* (1972) au cours d'une danse rituelle. De même pour « we'll give you proper care and treatment⁶³⁰ » qui fait ressurgir les méthodes tradipraticiennes de Duncan qui réalisait des miracles en guérissant les malades en les touchant de son spectre. Et l'allusion aux corps nouveaux relevant des pouvoirs magiques du guérisseur shakespearien se lit à travers : « we'll make you a new man⁶³¹ » lancé par Goldberg. Là, ne s'arrêtent pas tous les schémas interprétatifs de la pièce. En effet, les nombreux silences qui entourent l'œuvre invitent à une herméneutique tropologique. Sans doute notre intellection de bien des questions qui s'y rapportent passe-t-elle par des approches méta-empiriques (au-delà du domaine sensible). Il s'y passe des choses qui exigent du spectateur ou du lecteur des efforts pour dépasser le monde *extra mentem* pour une meilleure intelligence de ce qui se joue devant lui afin de découvrir les significations cachées. Il est tentant de faire de la pièce une lecture purement ésotérique qui commencerait par montrer que l'anniversaire n'en est pas du tout un. Il s'agit plutôt d'une cérémonie rituelle au cours de laquelle il y a des danses, et les

⁶²⁹Brigitte Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, p. 43.

⁶³⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 76.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 75.

boissons que l'on boit ne seraient que des potions magiques pour désaltérer les invités et libérer les esprits présents parmi eux. Le tambour qui a été remis à Stanley serait un instrument apotropaïque et pour chasser les mauvais esprits il se doit de le battre sauvagement, d'où les coups frénétiques. Ce n'est que par cet état extatique qu'il rentre en communion avec les forces surnaturelles. À cet égard, nous pouvons nous appuyer sur l'exemple des chamanes⁶³² où le rituel d'animation du tambour est un moment crucial. Cet objet cesse d'être un instrument de musique ; il incorpore des esprits. Et de par son statut de langage, sa nouvelle fonction est de transmettre des messages entre le monde des hommes et celui de la surnature. La parole du tambour sert aussi à effrayer les esprits ennemis. Par rapport à l'ésotérisme du langage dans une sorte de lecture palmomancique (divinatoire), ce n'est pas un hasard si, à un moment donné, Goldberg et McCann répètent les mêmes paroles. Dès lors que les deux personnages sont obligés de restituer ce qui leur a été dicté, leur discours ne peut pas fonctionner autrement. Par ces énoncés glossolaliques (mots ésotériques), il apparaît clairement qu'ils ne sont pas responsables de ce qu'ils disent. Ces paroles seraient celles de Monty qui peut une divinité ou une autre force surnaturelle. Cela se voit mieux à travers la rapidité de l'« interrogatoire ». Ils sont dans l'obligation de procéder de la sorte, de peur d'oublier ce qu'ils ont mémorisé. En fait, la signification spirituelle ou religieuse de la pièce est que le héros, Stanley doit se purifier pour espérer la rédemption. La félicité ne peut intervenir qu'après la rémission de ses péchés qui, par ailleurs ne s'accomplit que dans son éloignement total et définitif des choses profanes et mondaines comme son art. À ce sujet, nous constatons que l'art (musique, danse) est souvent décrié par certaines religions qui le perçoivent comme diabolique. D'aucuns n'hésiteront pas à le décrire comme du temps perdu et de ludisme insensé. D'où dans certains milieux, l'appel fait aux artistes pour revenir dans le droit chemin avant que ne survienne la mort. Dans cette logique, nous ne pouvons que considérer l'âme de notre pianiste comme souillée. La transmigration animique semble même apparaître à travers les différentes formes de Stanley dont ils font mention. Tantôt son âme est incarnée dans un élément de la faune, tantôt dans un autre de la flore. À ce sujet, précisément dans la version

⁶³²Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société ethnologie, 1990.

filmique de *The Birthday Party*, les cygnes qui apparaissent au bord de la mer symboliseraient le voyage des âmes. Dans certaines croyances comme celles des chamanes, ils sont considérés comme des oiseaux porteurs d'âmes. Il en résulte la nécessité de la purifier avant son retour vers le Ciel. En ces moments post-lapsaires, cette fausse soirée ne serait qu'un prétexte pour une manifestation théophanique qui annonce le retour de Stanley vers l'Absolu. La référence à « Monty » s'inscrit dans l'isotopie orographique (de la montée) qui comprend: mountain, mount, etc. D'où, conformément à ce que nous percevons comme une vision orphique de Pinter, l'envoi de Goldberg et de McCann qui sont là, dans un premier temps pour le purifier, pour le débarrasser des souillures telluriques, et dans un deuxième temps, pour favoriser la réussite de son ascension anagogique. L'on serait même tenté de croire que le nouveau corps que l'on voit vers la fin de la pièce n'en est pas un. Il s'agirait plutôt symboliquement de cette âme purifiée qui doit regagner sa demeure originelle après sa séparation d'avec le siège des passions qu'est cette masse corporelle. D'après ce que nous en avons pu comprendre, ces charlatans, ces marchands de rêves que sont Goldberg et McCann n'auraient rien pu faire sans la complicité de quelques personnages tels que Meg. Contrairement à Petey et à Stanley, elle ne fait montre d'aucune attitude zététique (sceptique), à aucun moment, elle ne doute des allusions généthliques (prédictions). Elle serait victime de ce qu'on appelle « le biais de confirmation », d'où sa dispute avec Stanley sur la date de l'anniversaire. Le refus de celui traduit sa méfiance à l'endroit de ces soi-disant faiseurs de miracles. L'absence de Petey pendant la cérémonie est une façon de montrer son opposition à de telles pratiques occultes et destructrices. Dans un autre sens, il conçoit qu'il soit autour de l'arrivée de prêcheurs qui l'orienteront plus vers le ciel. Ceci n'est pas un hasard, car Pinter part du principe que la plupart du temps, ces orphéotélestes, ces prêtres itinérants que Platon dénonce à juste titre dans *La République*⁶³³, ne ciblent que des individus qui sont moralement fragiles. Avant de leur promettre monts et merveilles, ils les invitent d'abord à se repentir. Et pour décider les « pécheurs » à se couper totalement d'avec leur passé, ils aggravent leurs actes. Autrement dit, ils leur font comprendre qu'il est grand temps qu'ils œuvrent pour l'absolution de leurs fautes. Et par conséquent en réussissant à les faire tourner les pages de ce passé dont ils ne sont pas fiers, ils les projettent vers un avenir

⁶³³ Platon, *La République*, II, 363d 6-8.

beaucoup plus important, car éternel. Dans l'œuvre de Pinter, le processus palingénésique de Stanley, c'est-à-dire sa résurrection, correspond à l'ensevelissement de son passé d'artiste, à la purification de son âme, à l'acquisition d'une nouvelle foi, voire d'une immortalité ici-bas. Et comme le définit Edgar Morin, « le salut implique la dévalorisation du double et la promotion de l'âme qui veut survivre à la ruine du corps, voire s'assurer un corps immortel⁶³⁴. » Dans cette perspective eschatologique, un nouveau mode d'existence apocatastasique (éternelle après la restauration) est donc promis au nouveau converti, en l'occurrence Stanley. Un autre élément clé mis en relief dans la pièce est autour de ce qu'il convient d'appeler une taxinomie prédicamentale. Dans certaines croyances monothéistes comme l'islam, dans la vie de l'au-delà, ceux qui sont acceptés au paradis occuperont, pour utiliser la terminologie hôtelière, suivant la rétribution de leurs œuvres respectives, des formules 1, des deux étoiles, des trois, des quatre, des cinq. Avec cette sorte d'émulation, les fidèles concourent aux bonnes œuvres en espérant gagner les meilleures demeures paradisiaques. En clair, pour convertir ou aider le pratiquant à raffermir sa foi, on attire son attention sur les faveurs célestes infiniment grandes et diverses qui l'attendent dans l'au-delà en regard des souffrances et des soucis innommables d'ici-bas. Étant donné que dans les religions monothéistes (le judaïsme, l'islam et le christianisme) le paradis, cette future demeure des hommes pieux, est décrit comme un endroit eutopique où on peut noter la présence d'une verdure, de ruisseaux, de parfums naturels et de bien d'autres éléments qui n'existent dans les écrits que grâce à de grands talents de la poésie romantique. Par l'introduction de la notion d'espace, Pinter oriente notre regard vers le désir de ressusciter l'Arcadie perdue qui commence d'abord par une fuite de la cité. Dans cette évasion aux allures romantiques, des personnages partent à la conquête de la beauté et du plaisir. Les vacances apparaissent ainsi dans *Betrayal* comme une sorte de retraite spirituelle dans un locus amoenus, c'est-à-dire agréable, tranquille et loin du tintamarre urbain, de ce locus terribilis. De ce fait, le romantisme anglais qui resurgit par la mention du (« Lake District⁶³⁵») dans l'échange entre Robert et Jerry sur les vacances de ce dernier ne peut que nous projeter dans un univers de refuge et d'inspiration pour des poètes de ce courant :

⁶³⁴ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 217.

⁶³⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 37.

Robert: Where are you going this summer, you and your family?

Jerry : The Lake District⁶³⁶.

Pour se convaincre de l'impact du romantisme, il importe de se pencher, non seulement sur la référence aux poètes de ce courant littéraire, mais aussi sur la mention des éléments qui leur tenaient à cœur. Voilà pourquoi nous ne pourrions laisser passer l'intérêt pour une fleur aussi célèbre que la jonquille de Wordsworth par un Soho dans *Night School* (« I bought round some daffodils⁶³⁷ ») et par Lenny dans *The Homecoming* (« I bought a girl hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it⁶³⁸ »). Ce que représente cette jonquille est à mettre en relation avec le « Poem » écrit en 1974. Dans ce poème, est donné à apprécier les effets qu'une fleur peut avoir sur une âme. Avec le sourire que certains individus peuvent retrouver grâce à une fleur, on est tenté de lui reconnaître des pouvoirs curatifs:

And all the others
Wary now
Attentive to flowers
And all the others
Unsmiling
Recalling others
Smiling in gardens
Attentive to flowers
Wary now [...] ⁶³⁹.

Aussi, avons-nous bon nombre de raisons pour croire que Pinter a une grande admiration pour les romantiques. Et pour ce qui est de leur source d'inspiration « The Lake District⁶⁴⁰ » à laquelle fait référence Jerry dans *Betrayal* pour de prochaines vacances estivales avec sa famille, il est clair que sa beauté dépasse le cercle des poètes. Laisser apparaître cet endroit mythique pour les poètes lakistes tels que Wordsworth, S. Coleridge, Robert Southey, Thomas Temple et

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁶³⁷ *Night School*, Plays 2, p. 201.

⁶³⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 65.

⁶³⁹ *Collected poems and prose*, p.41.

⁶⁴⁰ *Betrayal*, Plays 4, p. 37.

Walter Scott, c'est attirer ainsi l'attention du spectateur sur le rôle qu'il a joué dans l'élaboration de grandes œuvres poétiques entre le 18^e et le 19^e siècle. Il va sans dire que l'on ne saurait ignorer qu'il a constitué la principale source d'inspiration du célèbre poème de Wordsworth, *Daffodils*, de *Lyrical Ballads*. Ce qui montre comment dans une relation osmotique les voix de la nature continueront toujours à résonner chez l'être humain. Il s'agit là de dire en quelque sorte que le silence de la nature parle aux poètes. Tous ces ruisseaux, ces arbres, ces populations ailées, ces plantes aromatiques sont autant de voix qui parlent et seule la poésie semble pouvoir traduire ce qu'ils disent.

En outre, tout à fait dans un autre registre, comme nous y invitent certains éléments de la scène de Pinter, le personnage de Davies dans *The Caretaker* peut faire songer à celui du *Songe* de Strindberg. Si, dans cette dernière pièce, l'officier est un vieil homme à la barbe et aux cheveux gris, habillé de loques et ayant la démarche difficile, Davies laisse apparaître la même pauvreté physique, matérielle et morale. Au fond, l'une des raisons pour lesquelles Davies ne se rendra jamais à Sidcup, c'est parce qu'il se trouve dans un état de prostration ; la vieillesse l'a affaibli et maintenu dans l'inactivité. Désormais, il ne pourrait survivre qu'en dépendant de son entourage. Son plaisir est d'être ici, et non là-bas où il ne pourra pas échapper au mal. Ce qui nous conduit à considérer la question de la dépendance que l'on désigne le plus souvent sous le nom d'aliénation. Par aliénation, on entend ainsi une situation dans laquelle un être perd, entre autres, toute liberté d'action et d'expression pour se retrouver dans une position où rien n'émane de sa volonté. L'individu ne décide plus par lui-même, il est plutôt soumis à des diktats de toutes sortes et venant de toutes parts. Bien que la liste des éléments qui maintiennent dans cette situation de soumission soit loin d'être exhaustive, parmi les sources d'aliénation, on a : la nourriture, le refuge, le travail et la dépendance matérielle. En ce sens, il n'est pas surprenant de voir, dans *The Caretaker*, un personnage comme Davies tiraillé entre ses besoins d'abri et de nourriture ; ce qui explique largement ses nombreuses procrastinations. L'on comprend ainsi le sens du sandwich que Mick lui propose et l'abri qu'Aston lui offre. Il a plus besoin de ces deux éléments que du travail, à ce point ils deviennent vitaux. De là que viennent sa claustration et les maints reports de son voyage à Sidcup. Il a peur de perdre tous ces bienfaits dès qu'il aura quitté les lieux pour un dehors qui ne lui rappelle pas de bons souvenirs. Par

ailleurs, par l'argutie scripturale qui a consisté à faire du monde extérieur une sorte de pandémonium, on peut comprendre tous les efforts de Davies pour se maintenir dans ce présent endroit. Il le voit comme une eutopie (endroit sûr), tandis que Sidcup est perçu comme une utopie (un endroit inatteignable). Aller là-bas signifie pour lui passer au travers de dangers qu'il n'est pas prêt à affronter. Vu sa pauvreté physique (la vieillesse) et matérielle, il ne peut plus survivre sans l'aide des deux frères, c'est la mort qui le guette au-delà des quatre murs. Cette dépendance l'aliène et le fixe sur place, et pourtant il est contraint de se dédire et se plier à leurs décisions. Cette vie et ce rôle que Pinter distribue à Davies n'ont de sens que lorsqu'on les comprend comme ceux d'un être humain. Un individu qui essaie tant bien que mal de s'agripper à la vie, d'autant plus que le futur s'effrite et qu'il veut éviter le passé qui ressurgit.

Chapitre II : Au cœur de la rhétorique de l'implicite et l'indétermination

Au théâtre, l'implicite est un mode d'expression auquel les personnages ont souvent recours. Ils refusent de dire explicitement et clairement leurs opinions, car ils ne veulent pas être comptables de tout ce que le discours pourrait laisser entendre. Des affirmations restent alors inexprimées ; les réalités ne sont exprimées que de façon indirecte et voilée. Il faut donc compléter le reste de ce qui est dit par des croyances, des idées et de la compréhension du public. Ce refus de l'exhaustivité verbale fait que même les énoncés qui sont produits peuvent être contredits à tout moment. C'est dire que par le procédé de l'implicite, des opinions contradictoires peuvent se faire entendre. Au lieu de dire les choses d'une manière distincte, Pinter laisse deviner, il fait faire chemin à l'imagination du spectateur en usant des sous-entendus, des allusions, des insinuations, des clins d'œil. Dès lors, nous pouvons percevoir le silence comme ce que la parole ne dit pas, mais qu'elle préfère suggérer pour l'essentiel, c'est-à-dire cette part qu'elle laisse son destinataire compléter ou combler. Comme le déclare Pierre Macherey, « l'explicite veut un implicite, tout autour ou à sa suite : car pour parvenir à dire quelque chose, il y en a d'autres qu'il ne faut pas dire⁶⁴¹ ».

En citant dans *The Birthday Party* l'extrait du poème d'Alexander Pope, *An Essay on criticism* (1709), popularisé par le titre du premier roman d'E. M. Foster, « Where angels fear to tread⁶⁴² », Pinter cherche à attirer notre attention sur le sort déjà scellé de Stanley, ce que confirment du reste les mots « there's nowhere to go⁶⁴³ ». Il montre que nous sommes plus que jamais condamnés. Tout est déjà décidé à notre insu ; aucun effort ne peut changer le destin de l'homme. Rien ne peut nous aider à nous soustraire à notre condition d'êtres prédestinés à la mort. Toute tentative visant à repousser cette échéance est vouée à l'échec. Tout nous prédestine à la destruction et à l'anéantissement. Qui plus est, l'état psychanastatique dans lequel se trouve Stanley s'explique par la seule certitude de la mort qu'il entrevoit. Cette conviction de l'inéluctabilité de la mort et de l'anéantissement de sa personne le

⁶⁴¹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, p. 105.

⁶⁴² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 76.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 20.

paralyse ainsi psychologiquement et physiquement. L'essentiel du silence de Stanley avant l'arrivée des forces du mal, de la destruction pourrait être résumé sous cette forme: «Je suis paralysé, parce que je sais que je vais mourir⁶⁴⁴. » Et ce qu'il convient de retenir dans l'infantilisation du personnage, c'est le retour à la faiblesse originelle. L'individu vient au monde sans force et y sort faible, car devant la mort aucune résistance n'est possible. D'où le processus de gullivérisation subi par le personnage : la coïncidence des faiblesses donne un semblant de positif qu'anéantit la puissance négative de la mort. Nous suivrions tous, de la naissance à la mort, les métamorphoses suivantes : (-) à la naissance et (-) de la maladie, de la vieillesse = positif (d'où les derniers soupirs). Chaque individu peut affirmer ceci : « Je vis de ma capacité innée de ne pas arrêter de mourir⁶⁴⁵. » Le négatif (-) englobe tout ce qui est hostile à l'existence humaine, tandis que le signe positif (+) représente les prétendues forces de résistance à cette hostilité. Toutefois ce semblant de forces est réduit à néant par la puissance destructrice de la grande faucheuse, car, au final, on aura : + (derniers soupirs) – (de la mort) = - (anéantissement de l'être). En clair, l'existence d'un être se résumerait de cette façon algébrique : -(-) + (-) = -, car « la mort est violente qui triomphe, négation qui s'impose⁶⁴⁶ ». Les derniers soupirs qui traduisent les ultimes efforts de lutte contre la mort par Stanley seraient symbolisés par les coups frénétiques qu'il donne au petit tambour. Pinter se garde de citer nommément la mort dans sa pièce, à l'image de Stoppard qui, à aucun moment dans *Albert's Bridge*, ne mentionnera les décès d'Albert et de Fraser. Malgré cette réticence ou cette rétention informative, à partir de quelques éléments recueillis ça et là, le lecteur peut se faire une idée du sort de ces personnages après l'effondrement du pont. « The bridge collapses⁶⁴⁷. » La fin d'*Albert's Bridge* coïncide avec les disparitions des deux personnages mentionnés ci-dessus. Ce que l'auteur éviterait, c'est de choquer par le caractère tragique de ce qui s'est passé avec la chute de ce pont. Leur chance de survie ne dépend que de la hauteur où ils se trouvaient avant la chute, de l'endroit où ils sont tombés et de la façon dont ils ont chuté. Tous ces détails manquent dans la

⁶⁴⁴ Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

⁶⁴⁵ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 17.

⁶⁴⁶ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, p. 24.

⁶⁴⁷ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 39.

parole de l'auteur ; il n'a fait mention d'aucun élément pouvant nous aider à nous faire une idée de ce qui s'est réellement produit après l'effondrement du pont. Toutefois, notre curiosité et notre sens perceptif nous autorisent à penser qu'ils n'ont pas survécu à cet événement tragique.

L'action de *Party Time* nous renvoie au contexte de peur, d'insécurité et de violence engendré par la montée des néofascistes en Angleterre au lendemain de la deuxième guerre. Ces groupes faisaient régner leurs lois dans les rues et ruelles de l'East End à Londres:

Melissa: The town's dead. There's nobody on the streets, there's not a soul in sight, apart from some soldiers. My driver had to stop at a ... you know... what do you call it?... a roadblock. We had to say who we were... it really was a trifle⁶⁴⁸...

Malgré ce climat tendu, des associations enregistraient l'arrivée de nouveaux membres, se réunissaient et s'activaient pour que la libre circulation de l'honnête citoyen et des biens devienne effective.

Gavin: Thank you very much indeed. Now I believe one or two of our guests encountered traffic problems on their way here tonight. I apologize for that, but I would like to assure you that all such problems and all related problems will be resolved very soon. Between ourselves, we've had a round-up this evening. This round-up is coming to an end. In fact normal services will be resumed shortly. That is, after all, our aim. Normal service. We, if you like, insist on it. We will insist on it. We do. That's all we ask, that the service this country provides will run on normal, secure and legitimate paths and that the ordinary citizen be allowed to pursue his labours and his leisure in peace. Thank you all so much for coming here tonight. It's lovely to see you, quite smashing⁶⁴⁹.

Chez Pinter, l'indétermination (propos flous, vagues et imprécis) relèverait d'un défaut d'informations, d'un manque de courage ou de volonté de dire les choses explicitement.

Bates: Come with me tonight.

Ellen: Where?

Bates: Anywhere. For a walk⁶⁵⁰.

Il serait néanmoins hâtif de penser que, par cet adverbe indéfini de lieu « anywhere », Bates n'a pas en tête un endroit précis. Au contraire, par ce refus de se

⁶⁴⁸ *Party Time*, Plays 4, p. 286.

⁶⁴⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 312-313.

⁶⁵⁰ *Silence*, Plays 3, p. 195.

prononcer clairement et définitivement, il chercherait à laisser à Ellen le soin d'en proposer un. Cependant, un choc de volontés pourrait se poser, car là où l'esprit d'Ellen pourrait l'emmener s'opposer aux choix tus de Bates.

En outre, le langage des mots peut aussi devenir imprécis quant à la phoricité (référence). Quand le référent (l'élément auquel on se réfère) n'est pas distinctement identifié, son référé (le pronom) peut laisser le spectateur dans une situation inconfortable. Ce silence sur l'identité de la personne ou de la réalité auxquelles un locuteur se réfère obscurcit l'horizon de lecture du discours et de sa compréhension : « I had a unique touch. They came up to me. They came up to me and said they were grateful [...]»⁶⁵¹.

Dans les échanges, certains personnages font attention quant à leurs sources d'information ; ils ne dévoilent jamais la véritable identité de ceux qui sont derrière les propos qu'ils tiennent.

Quiller: What man?

Inge: The man... who was talking to you.

Quiller: Oh, just a guy I met in a bar⁶⁵².

On souhaiterait savoir si Quiller est mû par la prudence ou s'il est retenu par la méfiance. De toutes les façons, il évite de se mettre en danger en refusant de décliner l'identité de ses informateurs. Parfois, les identités ne sont révélées qu'après une certaine dissipation du soupçon. Quiller et Pol n'échangeront leurs prénoms qu'après s'être assurés qu'ils sont appelés à coopérer, à travailler ensemble. Ce n'est qu'après dix-sept répliques que Pol accepte de se présenter : « Oh, my name's Pol by the way⁶⁵³. » Il y a plus : dans l'approche de la personnalité des sujets, la réplique d'Inge laisse penser qu'il est très difficile de connaître l'être humain de manière exhaustive. Il nous manquera toujours des informations sur un individu. Ce ne sont de nombreuses années passées avec cet individu qui nous permettront de le connaître. Elle, par exemple, a vécu des années durant avec des silences concernant la vie et les activités antérieures de son collègue instituteur accusé de crimes de guerre. Le présent de cet homme avait dissimulé son passé. Tout ce qu'il faisait ou disait n'avait

⁶⁵¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 16-17.

⁶⁵² *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 224.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 224.

rien de commun avec ce qui s'est déjà produit antérieurement. Elle a toujours travaillé avec lui jusqu'à ce qu'il soit rattrapé par le passé :

Inge: Oh yes. We were...so surprised....when we heard about his past. We couldn't believe it. I mean he was so wonderful with children.

Quiller: Is that a fact?

Inge: Yes, he seemed to feel.... I don't know... a great responsibility towards them. It's funny, how little you know about people, however closely you work with them.

But I⁶⁵⁴...

Quant à l'identité de l'ami de son père, un ancien nazi converti, Inge évite à tout prix de dire son nom devant Quiller et de lui donner ses coordonnées. La peur de dénonciation et de représailles fait qu'elle ne cède pas aux requêtes de Quiller qui s'intéresse bien aux renseignements sur les groupes nazis. Elle se rétracte face à la curiosité montante de Quiller :

Quiller: Do you know where he is? Can you reach him?

Inge: Yes, I... I think so. Why?

Quiller: I think I'd like to speak to him.

Inge: But why?

Quiller: Just a word.

Inge: But I've told you, he's not with them anymore.

Quiller: He might be able to help.

Inge: He might not want to⁶⁵⁵.

II.1. Les tropes: usage et signification dans le théâtre de Pinter

Notre intérêt porte à présent sur les interruptions dues à la volonté du locuteur ou l'auteur de produire des effets littéraires, des effets de sens, pour obliger le public à un travail net de repérage, d'identification et d'interprétations contextuelles. Ce travail porte sur des circonlocutions, des silences rhétoriques, créés volontairement et artificiellement pour l'avènement du sens ; une signification est expressément voulue en les marquant. L'on est contraint de trouver la ou les significations attachées à leur présence, car « se taire brutalement, c'est inciter l'auditeur ou le lecteur à faire sien l'argument qui n'est pas exprimé. L'argument tu

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 301.

n'est pas asséné, il est intériorisé par celui-là même à qui il est destiné⁶⁵⁶ ». Une invitation à la quête des idées que l'on refuse exprimer ouvertement est lancée au public. Un essai de lecture dans les pensées et intentions de l'auteur s'impose au lecteur. Et c'est dans cette optique qu'il faut comprendre certaines figures liées à la rhétorique du silence ou aux figures de pensée.

La métaphorisation qui consiste à accorder une valeur symbolique, allégorique à une réalité est une des techniques pour éluder certaines questions gênantes. Le recours aux lexies hyperboliques (l'emphase), à l'hypertrophie discursive dans la narration, dans l'échange n'est qu'une stratégie discursive pour taire l'essentiel de ce qui devrait être exprimé. Pendant que le locuteur fait semblant d'en dire trop, ceux qui l'écoutent se retrouvent dans un vaste tissu de propos vagues, faute du détail précis et parlant. Ainsi, si l'on entend Rumsey expliquer à Ellen qu'il disait tout à sa petite amie lors de leur balade vespérale, son discours nous pousse à poser maintes questions : « Talk to her and tell her everything⁶⁵⁷. » L'emploi du pronom indéfini « everything » nous plonge dans l'hyperbole et rend son récit imprécis là où la mention d'un seul détail précis et net permettrait au spectateur ou au lecteur de saisir ce qui s'échangeait dans leur promenade sur les collines. D'ailleurs, son refus de livrer le moindre détail peut se lire à travers son obstination dans le vague : « I tell her my thoughts⁶⁵⁸. »

L'anaphore (répétition), qui consiste à revenir sur les mêmes mots, syntagmes ou énoncés, par le truchement d'une profusion sémantique, est aussi une manière d'éviter de dire l'essentiel. Ce que la répétition anaphorique montre, c'est surtout le caractère d'une expression à la fois vide et mécanique. À partir du moment où ceux qui contrôlent l'usage du langage savent que leur domination ne peut se faire remarquer que par le discours, les mots sont donc répétés à tort et à travers. Ainsi Goldberg et McCann font entendre une sorte de rumination verbale, une succession de propos antérieurement appris par cœur visant uniquement à réduire Stanley au silence du vaincu :

McCann. You'll be a pride and joy.

Goldberg. You'll be a mensch.

⁶⁵⁶ J.-G. Lapacherie, « Silence et indicible dans les Traités de rhétorique », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 13.

⁶⁵⁷ *Silence*, Plays 3, p. 191.

⁶⁵⁸ *Id.*

McCann. You'll be a success.

Goldberg. You'll be integrated.

McCann. You'll own yachts.

Goldberg. Animals.

McCann. Animals⁶⁵⁹.

Dans les constructions « aposiopésiques » (interruptions discursives brusques) que nous rencontrons fréquemment dans les textes de Pinter, il faut surtout relever une émotion, une hésitation, une appréhension, une allusion ou un dérangement qui amènent le personnage à se taire brusquement sans même avoir achevé sa pensée, ses idées. Ces silences brusques, ces interruptions soudaines occasionnent une discontinuité phrastique. Et dans ces moments, il arrive même que les interlocutions se poursuivent d'une manière anacoluthique, comme on l'observe dans les échanges à l'occasion du pot de départ de Mr Ryan :

King [at speed]: We are all collected here tonight in honour of Mr. Ryan and to present him with a token of our affection—

Joyce [to Albert]: You snake!

Seeley: Well, what did he do? What's he supposed to have done⁶⁶⁰?

Pendant que King a du mal à aller jusqu'au bout de ses idées, à cause des échanges parallèles, Albert, vu sa timidité, a des difficultés verbales à affronter les fausses accusations portées à son encontre. Considérant la confusion qui habite Albert au milieu de ses collègues, on peut prédire que le discours par lequel il tente de montrer que ce n'est pas lui qui a discrètement peloté Eileen n'a aucune chance d'aboutir. Il ne parvient pas à trouver le moindre argument, même pas le plus superficiel qui soit pour prouver son innocence : « Albert: Now look, wait a minute, this is absolutely ridiculous⁶⁶¹ — ».

Le recours à la synecdoque dans le théâtre de Pinter est motivé par ce que certains objets symbolisent, représentent ou ce à quoi ils renvoient. De ce point de vue, autant dire que dans leur quête de renseignements et de données utiles, les émissaires brandissent des choses et en fonction des réactions de leurs interlocuteurs, ils se font une idée de leur appartenance idéologique : « Quiller takes a packet of

⁶⁵⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 77-78.

⁶⁶⁰ *A Night Out*, Plays 1, p. 355.

⁶⁶¹ *Id.*

Chesterfields from his pocket⁶⁶². » La didascalie n'est pas gratuite, puisqu'en brandissant cette marque de cigarettes, Quiller veut s'assurer qu'il a affaire à un pro-capitaliste ou à un adepte d'un autre système. À partir de la réaction de l'individu qui lui fait face, il peut déterminer ses croyances idéologiques. Cela explique la demande du briquet n'est qu'un faux prétexte pour lui permettre de sortir le paquet de cigarettes de fabrication occidentale devant Pol qui, à partir de ce geste, a fini par comprendre qu'il est l'homme qu'il attendait. D'autres personnages aussi agissent de la même sorte pour identifier leurs collaborateurs, comme le prouve Weng en cherchant à faire comprendre à Quiller qu'il fait partie de son camp : « The man opens door. Quiller looks at him. The man holds a packet of Chesterfields in his hand. He is Weng. He sits next to Quiller⁶⁶³ ». À partir de la réaction de son interlocuteur à l'égard des produits qu'il consomme ou dont il se sert, Weng pourrait en déterminer ses sensibilités idéologiques.

Quant à la comparaison, dans les pièces de Pinter, elle fonctionne selon le modèle suivant : deux situations sont soumises au regard ou à l'écoute et pendant que l'une d'entre elles est mise en relief, l'autre est insinuée ou donnée sans plus de considération. Par cette technique de monstration, ce qui est visé, c'est d'amener le lecteur ou le spectateur à établir leur propre comparaison à partir de ce qu'ils ont vu ou entendu. Dans *The Birthday Party*, deux attitudes s'opposent : tandis que Meg se retrouve les mains vides, Petey, lui, est en train de lire son journal. Ce qui ressort du silence de l'œuvre, c'est que la femme affiche une réelle volonté d'échanger, tandis que le mari aspire au repos et à la relaxation après une matinée de travail. Au-delà de cette considération, la vraie signification qui s'y attache est la quête d'un refuge. En prenant ce papier, l'individu cherche à se couper momentanément de son entourage pour rentrer en contact avec un autre monde dont le silence l'effraie. Et un silence se fait à cette occasion dans le seul but de briser un autre, car vivre dans l'ignorance de ce que celui-ci contient équivaut à une sorte d'exclusion de la communauté des humains. Dans les sociétés modernes, se priver de l'information, vivre dans le silence du monde, c'est vivre en déphasage avec les réalités de son temps, et par conséquent signifie auto-exclusion et retard. Pour éviter cela, Petey prend toujours son journal pour les dernières nouvelles, mais aussi pour s'enfermer. Ce quotidien lui sert aussi

⁶⁶² *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 222.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 285.

de mur qui « l'éloigne » de Meg dont les propos futiles deviennent de plus en plus insupportables.

Dans ses échanges avec Inge, Quiller laisse entendre que tout port d'arme peut rendre son cas très compliqué si jamais il se retrouve entre les mains des gens du camp en face ; car elle indique son intention : celle de tuer l'ennemi. Son refus d'en porter est une stratégie pour avoir la vie sauve, mais aussi pour collecter clandestinement des informations utiles :

Inge: Do you... have a gun?

Quiller: No, no.

Inge: Why not? Shouldn't you?

Quiller: If you don't carry one you're less likely to get yourself killed. Believe me⁶⁶⁴.

Cette apologie de la non-violence par Pinter est visible dans le scénario de *Victory* où Heyst montre son opposition à toute forme de violence et de barbarie: « I've always thought cutting throats a vulgar, stupid exercise⁶⁶⁵. » Sur le sujet de la paix et de la sécurité, on peut citer Derrida qui déclare explicitement : « En m'exposant au danger, je me protège, et en protégeant, je détruis mes protections⁶⁶⁶. » Autrement dit, la paix et la sécurité ne peuvent pas être acquises si chaque partie engagée se fie exclusivement à sa puissance matérielle. Au point qu'elles s'agrippent à leurs positions respectives.

Dans son théâtre, Pinter réserve également une place de choix à la métaphore. Il est juste de penser, à ce sujet, que le recours à ce trope qui se définit par une comparaison sans l'élément comparatif, c'est pour rendre beaucoup plus visible, et sans détour, la complexité et la nature des choses. Le plus souvent, la chambre, par exemple, symbolise la sécurité, le confort et le refuge. Elle est l'espace scénique ou dramatique où le personnage espère échapper à la violence, à l'agression et à l'insécurité que représente tout monde au-delà des quatre murs : « It's very cold out, I can tell you. It's murder⁶⁶⁷. » Le rôle salubre et protecteur de la pièce se perçoit dans le discours de Rose qui la compare, par ricochet, au froid qui règne à l'extérieur : « Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway⁶⁶⁸. »

⁶⁶⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 298.

⁶⁶⁵ *Victory*, Screenplays 2, p. 394.

⁶⁶⁶ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 109.

⁶⁶⁷ *The Room*, Plays 1, p. 85.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

Dans *The Basement* (sous-sol), on fait face à l'image d'un endroit où les individus sont appelés à faire face à des conditions d'existence souvent hostiles. C'est comme si ceux qui y trouvent étaient plus près de l'ensevelissement que de toute survie, c'est, du reste, dans ce sens qu'il faut concevoir la vétusté qui caractérise l'état architectural souterrain : « Those walls would have finished you off. I don't know who lives down there now. Whoever it is, they're taking a big chance. Maybe they're foreigners⁶⁶⁹. » En fait, au sens où nous l'entendons, « foreigners » (étrangers) renvoie, ici, à ceux qui risquent de se retrouver sous les décombres ; ils vivraient en sursis, car, d'un instant à l'autre, ils peuvent se faire envoyer dans l'autre monde. En résumé, cette image rappelle celle des rats terrés, des individus qui sont ravalés au rang des rongeurs.

II.2. Le masque verbal et sémantique

Dans sa volonté de ne pas tout dire, de garder par-devers soi des informations, des idées, des opinions et des savoirs, l'individu se sert habilement du langage. Il se saisit du discours et reste fidèle à son refus de partager avec l'autre tout en faisant croire le contraire. Pendant que le sujet prétend tout livrer par la magie des mots, ceux qui ne sont pas dupes décèlent des non-dits, des choses dont le locuteur n'est pas prêt à vouloir se séparer. Un bon manipulateur verbal est celui qui, au moment où il feint de dire l'essentiel, le masque avec des mots astucieusement choisis. La dissimulation est une option par laquelle un locuteur décide de ne pas livrer la nature du sujet sur laquelle il est attendu. Par ce choix de ne dire que partiellement, le principal est à chercher dans le silence, dans ce qui est laissé de côté. C'est le règne de la manipulation discursive et des échanges factices dus à une prolixité suborneuse. L'on peut même parler d'un rendement négatif verbal, puisque ce qui se dit ne rime à rien ou n'est pas ce qu'il fallait faire entendre. À travers les répétitions, les ressassements et les redites de certains personnages comme Meg ou Petey, Pinter souhaite attirer l'attention sur la vanité du langage et sur l'intérêt à se rabattre sur le silence qui contient l'essence de ce que l'on veut savoir. La parole est donnée à l'homme pour déguiser sa pensée, pour dissimuler ses réelles intentions, ses

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

peurs. D'ailleurs, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, Pinter lui-même a eu à être confronté à l'usage stratégique du langage à cette fin face aux éléments fascistes dans les rues de l'East End londonien :

There were quite a lot of people often waiting with broken milk bottles in a particular alley we used to walk through. There were on or two ways of getting out of it—one way was a purely physical way, of course, but you couldn't do anything about milk bottles—we didn't have any milk bottles. The best way was to talk to them, you know, sort of 'Are you all right?', 'Yes, I'm all right.'⁶⁷⁰

C'est dire que le discours que nous entendons n'est qu'une tentative de repousser le silence et ce qui le menace, c'est-à-dire le néant. Comme l'affirme Pinter, « when true silence falls, we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say it is a constant stratagem to cover nakedness⁶⁷¹ ». Dès lors que la frontière entre le mensonge et la vérité ne cesse de bouger dans l'usage des mots, l'on ne saurait négliger le sens « *obtus* » de ce qui est exprimé verbalement et qui ouvre largement le champ du sens. Ce que les mots font entendre ne coïncide pas toujours avec la réalité. Pour cette raison, face à la volonté grandissante de McCann d'en savoir plus sur leur mission, Goldberg cherche des éléments lui permettant de contenir la curiosité de son camarade : il se sert des mots, non pas pour donner le moindre détail précis, mais pour le mener dans ce qu'on appelle, ailleurs, l'illusion de la réalité. Ce genre de comportement dans la communication interindividuelle est ce qui fait dire à Noam Chomsky qu'« il est faux de penser que l'usage du langage humain se caractérise par la volonté ou le fait d'apporter de l'information. Le langage humain peut être utilisé pour informer ou pour tromper, pour clarifier ses propres pensées, pour prouver son habileté ou tout simplement pour jouer⁶⁷² ». En effet, aux gestes de quelqu'un qui se trouve dans une sorte d'embarras succède un discours long et solennel. Dans son intention de convaincre McCann, Goldberg fait preuve d'une éloquence creuse, d'une grandiloquence. Ce phébus, ce discours amphigourique et prétentieux n'apportera aucune précision sur ce qui les attend. Il laissera le lecteur sur sa faim, quoique Stanley soit obligé de taire tout sentiment de désaccord :

⁶⁷⁰ Martin Esslin, *Pinter, the Playwright*, Londres, Methuen, 1982, p. 37.

⁶⁷¹ *Between the lines*.

⁶⁷² Noam Chomsky, *Le Langage et la Pensée*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1969, p. 105.

Goldberg: The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your other activities. All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?

McCann : Sure. Thank you, Nat⁶⁷³.

Cette allocution par Goldberg, de par son caractère insignifiant, rentre dans la définition que donne Gilles Marmasse dans *Penser le réel* aux déclarations de ce genre : « Le discours énigmatique n'a aucune profondeur; en vérité, il ne masque rien d'autre que son insignifiance⁶⁷⁴ ». Le discours de McCann fonctionne à l'image de celui de son supérieur : il tourne à vide et est inexpressif. Les personnages tiennent des propos qui masquent la vraie face des choses. Ce sont des discours traversés par un silence. Malgré des mots prononcés sans cesse, rien n'est expliqué ou explicité, tout reste dans le flou. McCann fait allusion à des choses, à des réalités qui ne seront jamais clairement définies par les mots : « Let's finish and go. Let's get it over and go. Get the thing done. Let's finish the bloody thing. Let's get the thing done and go⁶⁷⁵! » Pendant que Stanley soutient que la résidence des Petey n'est pas une pension, contrairement aux déclamations de ces derniers, McCann prétend que lui et Goldberg sont venus pour de courtes vacances. Ni Stanley ni McCann ne dévoileront jamais la réalité.

Stanley (quickly) : Why are you down here?

McCann: A short holiday.

Stanley: This is a ridiculous house to pick on.

McCann: Why?

Stanley: Because it's not a boarding house. It was never⁶⁷⁶.

Dans la façon dont certains sujets parlants interagissent avec leurs semblables, il paraît pertinent de se demander ce que le langage peut leur permettre de faire, de dire ou de taire par les mots. Ce qui caractérise les rapports quotidiens entre les personnages, c'est ce jeu d'entretenir le mystère, de rabaisser ou d'abuser, mais aussi surtout cette détermination à chosifier l'autre avec les mots. Il y a un

⁶⁷³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 24.

⁶⁷⁴ Gilles Marmasse, *Penser le réel : Hegel, la nature et l'esprit*, Paris, Kimé, 2008, p. 25.

⁶⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 70.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.35.

manque de franchise, de sincérité et de sérieux dans les interactions. Le langage a cessé d'être une forme de savoir et un moyen par lequel l'individu peut accéder à la connaissance pour devenir un outil de dissimulation, de supercherie ou du mal. Il est fait de discours pleins d'incertitude et de subjectivité ; la réalité y est faussée soit par une certaine exagération soit par un manque d'éléments d'informations, soit par une volonté d'abuser.

Comme l'a bien montré Brigitte Gauthier, les personnages des pièces de Pinter vivent dans un monde qui a perdu son unité et sa cohérence, et où il ne subsiste que quelques fragments du tout. Il y a une « fragmentation des mots, des êtres et des relations⁶⁷⁷ ». Ce qu'on entend par « amitié », comme le montre le titre de la pièce de Pinter, *Betrayal* ou tel que l'explique son personnage, Jerry, ne serait qu'une somme de choses cachées, de camouflage et des mensonges :

Jerry: What a funny thing. We were close friends, weren't we? Robert and me, even though I haven't seen him for a few months, but through all those years, all the drinks, all the lunches...we had together, I never even gleaned... I never suspected... that there was anyone else... in his life but you. Never. For example, when you're with a fellow in a pub, or a restaurant, for example, from time to time he pops out for a piss, you see, who doesn't, but what I mean is, if he's making a crafty telephone call, you can sort of sense it, you see, you can sense the pip pip pips. Well, I never did that with Robert. He never made any pip pip telephone calls in any pub I was ever with him in. The funny thing is that it was me who made the pip pip calls—to you, when I left him boozing at the bar. That's the funny thing⁶⁷⁸.

En d'autres termes, rien n'est laissé intact, rien n'est sûr, rien n'est solide, rien n'est fiable. L'amour, le passé, la réalité et le langage souffrent de ce manque de clarté, d'unité, de fiabilité et de sens. Les échanges sont minés par une certaine hypocrisie, des non-dits, des dissimulations et des mots qui ne sont en réalité que des masques : « Il me tarde de vous dire les mots les plus profonds : je n'ose pas, je crains votre rire. C'est pourquoi je me moque de moi-même et fait éclater mon secret en plaisanteries. Il me tarde de vous dire les mots les plus sincères : je n'ose pas. Voilà pourquoi je les déguise en mensonges, disant le contraire de ce que je pense⁶⁷⁹. » Rien n'est plus anodin, et l'abandon de soi-même est enseveli pour toujours. Nous assistons à la dégradation de la parole authentique, celle qui

⁶⁷⁷ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 13.

⁶⁷⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 19.

⁶⁷⁹ Rabindranath Tagore, *Le Jardinier d'amour*, cité par V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 62.

permettait de comprendre et de se faire comprendre. Cette perte de clarté liée au langage parlé, le divorce du discours d'avec la réalité, l'inadéquation entre l'objet et le mot, c'est-à-dire que ce dernier a cessé d'être le miroir de la réalité ont été bien constatées par Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, en expliquant la dégradation du Verbe : « Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes⁶⁸⁰. »

À partir du moment où le sujet parlant n'arrive plus à se comprendre et à se faire comprendre, il cesse d'être clair avec lui-même et avec les autres quand il faut passer aux choses sérieuses. Le langage apparaît ainsi comme une sorte d'outil sans apport, sans assurance : « L'homme ne fait que balbutier, quand il a à parler pour de vrai, il ne fait que bégayer, trébucher dans le langage⁶⁸¹. » Et ceci est corroboré par la pièce de Pinter qui montre comment le manque de volonté et d'engagement verbal maintient Aston et Davies dans l'ellipse et dans l'éclipse quant à en quoi consistera le rôle de ce dernier au poste de gardien immobilier :

Davies: Well, I... I never done caretaking before, you know... I mean to say... I never... what I mean to say is... I never been a caretaker before.

Pause.

Aston: How do you feel about being one, then?

Davies. Well, I reckon... Well, I'd have to know... you know...

Aston: What sort of...

Davies. What sort of... you know...

Pause.

Aston. Well, I mean....

Davies: I mean, I'd have to I'd have to...

Aston: Well, I could tell you⁶⁸²....

⁶⁸⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 51.

⁶⁸¹ P. Duthereins, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel » in *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 139.

⁶⁸² *The Caretaker*, Plays 2, p. 40- 41.

Les mots deviennent ainsi des écrans empêchant toute lecture distincte des choses. Personne n'est à l'abri du piège qu'est devenue la parole. Certains locuteurs trouvent les voies et moyens pour donner aux mots de nouvelles significations. Et pour illustrer cela, considérons un instant l'échange verbal, dans *Tea Party*, entre Disson et ses parents qui sont venus lui rendre visite. À la curiosité de ses visiteurs sur le miroir qui attire tant leur attention, Disson répond par un discours de l'à-peu-près qui n'aidera pas le spectateur à avoir une idée précise sur la valeur marchande réelle dudit objet.

Father: I bet it must have cost you a few bob.

Disson: It wasn't cheap. Father. Cheap?

Mother: What a beautiful mirror.

Father: Cheap? Did you hear what he said, Dorah? He said it was not cheap!

Mother: No, I bet it wasn't⁶⁸³.

Nous assistons presque au même scénario dans *The Basement* où malgré le désir de Law de connaître l'âge de Jane, il bute sur le manque de bonne volonté de son interlocutrice qui ne se montre pas disposée à lui répondre clairement:

Law: How old are you?

Jane : I'm very young⁶⁸⁴.

Nous pouvons noter que, dans *The Room*, Mr Kidd, le propriétaire de l'immeuble ne sera pas plus clair que Disson ou Jane dans ses propos, car il ne donnera jamais un chiffre pour permettre à Rose de savoir le nombre d'étages dont il dispose. Pour éviter de l'informer, il se réfugie derrière de faux prétextes, des éléments qui ne peuvent pas expliquer sa prétendue ignorance du nombre exact d'étages : « Floors. (He laughs.) Ah, we had a good few of them in the old days⁶⁸⁵. » Même si Mr Kidd daigne discuter avec Rose, il n'acceptera jamais de s'engager quand il faut l'éclairer sur certaines questions. Il est plus enclin à entretenir le mystère autour de la réalité immobilière qu'à donner des détails sur celle-ci. Rose ne saura jamais le nombre d'étages qu'il y avait ou qu'il y a maintenant dans cet immeuble :

Rose: How many have you got now?

Mr Kidd: Well, to tell you the truth,

⁶⁸³ *Tea Party*, Plays 3, p. 130.

⁶⁸⁴ *The Basement*, Plays 3, p. 149.

⁶⁸⁵ *The Room*, Plays 1, p. 108.

I don't count them now⁶⁸⁶.

Ce prétendu aveu d'ignorance ne traduit rien d'autre que la nature du discours du personnage de Pinter. En conséquence, dire que son discours est pintérien revient à préciser qu'il ne peint rien, c'est-à-dire qu'il ne laisse apparaître la réalité de manière nette et précise. Pour la plupart du temps, il est soit flou, soit élusif quand il s'agit de se prononcer clairement et définitivement sur le monde des choses et celui des idées. Cependant, dans le règne de méfiance et de suspicion, le silence peut constituer un refuge pour l'ignorance, les limites de l'avoir cognitif, des connaissances, etc., d'un locuteur qui veut éviter de révéler son vrai visage.

Contrairement à Antonin Blond, le protagoniste du roman de Triolet, *L'Inspecteur des ruines*, qui n'est pas tombé dans la tentation de se forger une nouvelle identité après la deuxième guerre mondiale (« Acte de naissance, documents, Papiere, tout avait péri. Si je l'avais voulu, si j'en avais besoin, j'aurais pu créer un homme de toutes pièces, m'inventer une origine, un nom, une histoire... une aubaine pour un assassin, un cambrioleur, un collaborateur. J'ai gardé mon pauvre nom de pauvre type, je n'ai rien à cacher. Antonin Blond j'étais, Antonin Blond je reste⁶⁸⁷ »), le Davies de Pinter ne s'est pas gêné de s'en procurer. Il s'appellerait Davies ; Jenkins serait son pseudonyme, un surnom auquel il a l'habitude de répondre tout de même.

Davies: My real name's Davies.

Mick: What's the name you go under?

Davies: Jenkins!

Mick: You got two names. What about the rest⁶⁸⁸?

Un réel flou subsiste autour de ce personnage ; la « volonté » qu'il affiche en répétant inlassablement qu'il veut se rendre à Sidcup pour récupérer ses papiers n'est qu'un endormissement verbal. Il veut faire croire par les mots, ce qui n'existe que subjectivement. En dehors des mots, toutes les prétentions de Davies s'effondreront à coup sûr. Voilà pourquoi dans *Conversations With Pinter*, notre dramaturge fustige ces discours qui ne font que masquer la vérité des choses et qui ne visent qu'à endormir l'opinion publique :

⁶⁸⁶ *Id.*

⁶⁸⁷ Elsa Triolet, *L'Inspecteur des ruines*, p. 33.

⁶⁸⁸ *The Caretaker*, Plays 2, p. 71.

Many people live a life of intimidation, even if they don't realize it. They are essentially citizens without a role, and they are undermined, Bewildered and intimidated. This is to do with a very successful pattern of lies, which government actually tells to the citizens, and, I have to say, which is repeated in so much of the media. You're told that you're a happy man, it's a wonderful society, everything is fine. We're told that this is a free country. We're told that we live in a democracy. The actual facts simply do not correspond to the language used about those facts⁶⁸⁹.

Lors même que *The Caretaker* nous frapperait par la démangeaison verbale qui habite Davies, gardons-nous tout de même de tomber dans le piège sonore des mots, de ce qu'ils prétendent dire. Car, ce que Davies cherche à nous cacher dit plus qu'il est que ne le permettent les mots qu'il prononce. Et précise encore Joseph Rassam, « si la parole caractérise l'homme, c'est le silence qui le définit⁶⁹⁰ ». Par là, nous arrivons à comprendre, à travers les attaques incessantes de Davies contre tout le monde, y compris sa propre femme, qui il est véritablement. Pour ne laisser rien de négatif sur sa personne filtrer, Davies continuera à parler négativement des autres. Insistons-y : ce qu'il dit sur les autres nous permet de comprendre ce qu'il ne consent pas à dire sur sa propre personne. Il serait un type asocial, car n'ayant aucune prédisposition grégaire. La vie en groupe serait trop compliquée pour lui. Il faut ajouter que plusieurs personnages sont frappés par cette promptitude à manipuler ou à déformer les faits. Dans cette situation où la présence de Godberg et de McCann devient insupportable et gênante, Stanley cherche des ruses pour échapper à la violence. De telle sorte qu'il n'hésite pas se fabriquer une autre image différente de celle que McCann et son compagnon ont de lui:

Stanley. You'll find it very bracing.

McCann. Do you fin dit bracing ?

Stanley. Me ? No. But you will. (He sits at the table.) I like it here, but I'll be moving soon. Back home. I'll stay there too, this time. No place like home. (He laughs.) I wouldn't have left, but business calls. Business called, and I had to leave for a bit. You know how it is.

McCann (sitting at the table, left). You in business?

Stanley. No. I think I'll give it up. I've got a small private income, you see. I think I'll give it up. Don't like being away from home. I used to live very quietly— played records, that's about all. Everything delivered to the door. Then I started a little private business, in a small

⁶⁸⁹ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, Londres, NickHern Books, 1994, p. 85.

⁶⁹⁰ Joseph Rassam, *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de Toulouse-Le Mirail, 1980, p. 40.

way, and it compelled me to come down here— kept me longer than I expected. You never get used to living in someone else's house. Don't you agree? I lived so quietly. You can only appreciate what you've had when things change. That's what they say, isn't it? Cigarette?

Stanley ne réussit pas à nouer une relation amicale avec son interlocuteur en l'invitant à fumer « cigarette ? ». McCann a bien compris l'intention derrière cette proposition. D'où sa réplique: « I don't smoke⁶⁹¹», pour freiner tout effort de rapprochement entre eux. À l'instar de ce qui se passe dans le texte original, *The Dreaming Child* de Karen Blixen, dans la version cinématographique de la nouvelle, Pinter montre que les secrets d'hier peuvent se révéler au grand jour avec le temps. Emily avoue plus tard à son mari que Jack, l'enfant qui vient de mourir était le sien : « That boy was my child⁶⁹². » L'ignorance de Jack des secrets autour de sa naissance et de ses parents est moins grave que celle de Tom dont la femme n'a cessé l'expression d'une certaine forme d'insincérité verbale et gestuelle qu'après le décès de leur enfant « adoptif ». Avant de prendre l'initiative d'expliquer que Jack est le fils qu'elle a eu avec son amant Charley White lors du séjour de Tom en Chine, Emily a toujours cherché à faire croire à son mari que la stérilité serait à l'origine de leur problème d'avoir un enfant: « He [the doctor] said it is impossible to establish conclusively whether a woman is barren or not (...) It seems to me there is no way of knowing anything about these matters⁶⁹³. »

Dans *The Servant*, si le public est bien informé, Tony, le patron de Barrett est dans la plus grande ignorance des rapports qui existent entre celui-ci et Vera. Si Barrett ose se référer à Vera comme sa sœur qui va venir leur rendre visite (« My sister is arriving tomorrow sir, as you agreed⁶⁹⁴ »), nous, en ce qui nous concerne, nous aimerions pouvoir le croire, mais vu les éléments que nous avons recueillis lors de leur échange téléphonique, nous comprenons autre chose :

Vera's voice: All right. I've bought something new. I'm wearing it now.

Barrett: Oh.

Vera's voice: I'll show it to you if you're being a good boy.

Barrett: I am. Are you being a good girl?

⁶⁹¹*The Birthday Party*, Plays 1, p. 33-34.

⁶⁹²*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.548.

⁶⁹³*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.473.

⁶⁹⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 29.

Vera's voice: What⁶⁹⁵?

En investissant leurs silences, c'est-à-dire leurs énoncés allusifs, nous relevons une certaine intimité que partagent les deux interlocuteurs. Cela revient à dire que ce qui lie Vera à Barrett est autre chose des liens de sang. Contrairement à ce qu'il veut faire croire à son employeur, nous le voyons comme le petit ami de Vera.

Ce n'est point un hasard si des allumettes introduites au moment où Gus et Ben discutent de matches de football. L'intention est de montrer que le langage ne facilite pas les choses à l'homme, à cause des problèmes tels que l'homonymie. Dans *The Dumb Waiter*, quand le contexte est clairement défini, le mot « matches » peut traduire cette pratique sportive qui se joue avec onze joueurs de chaque côté, mais aussi avec la présence du public auquel on se réfère souvent comme le douzième homme, d'où les douze brins d'allumettes (« Gus empties twelve matches into his hand⁶⁹⁶ »). Vouloir disputer un match de football sans un public, c'est sans enjeu, sans intérêt, c'est comme un monde sans Dieu :

You know what it'll be like, such a vacuum? It'll be like England playing Brazil at Wembley and not a soul in the stadium. Can you imagine? Playing both halves to a totally empty house. The game of the century. Absolute silence. Apart from the referee's whistle and a fair bit of fucking and blinding. If you turn away from God it means that the great and noble game soccer will fall into permanent oblivion. No score for extra time after extra time after extra time, no score for time everlasting, for without end. Absence. Stalemate. Paralysis. A world without a winner⁶⁹⁷.

Formulons les choses plus précisément : pour ce qui est d'homonymie, seuls le contexte et le cotexte ou le rhème, c'est-à-dire les autres éléments qui accompagnent le thème, peuvent nous donner des orientations claires ou nous aider à comprendre la réalité désignée. Néanmoins, les difficultés liées au langage ne sont jamais réglées, parce que certains locuteurs peuvent parfois dans un échange verbal recourir à des figures de style ou de rhétorique, afin de laisser leurs interlocuteurs dans l'ignorance. Cela se perçoit à travers un mauvais usage d'un mot ou d'un syntagme nominal ou verbal :

Ben. Go and light it.

Gus. Light what?

Ben. The kettle.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁹⁶ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 123.

⁶⁹⁷ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 412.

Gus. You mean the gas.

Ben. Who does.

Gus. You do.

Ben. What do you mean I mean, I mean the gas?

Gus. Well, that's what you mean, don't you? The gas.

Ben. If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle?

Gus. How can you light a kettle?

Ben. It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!

Gus. I've never heard it⁶⁹⁸.

Là, l'emploi catachrétique de cette expression : allume la bouilloire (en lieu et place d'allumer le gaz) fait régner une certaine méprise entre les deux personnages et décélère le rythme de l'échange. Verbalement, les choses ne peuvent pas avancer, faute d'un consensus définitionnel sur les termes. Le même problème surgit dans *Old Times* où le recours à une expression métonymique (« a wonderful casserole ») crée un silence, un vide entre deux interlocuteurs. En effet, Anna reste incomprise en usant d'un langage au-dessus de Deeley ; ce décalage oblige ainsi un devoir d'explication :

Anna: You have a wonderful casserole.

Deeley: What?

Anna: I mean wife. So sorry. A wonderful wife.

Deeley: Ah.

Anna: I was referring to the casserole. I was referring to your wife's cooking⁶⁹⁹.

Au plan sémantico-pragmatique, Pinter ne perd pas de vue le caractère arbitraire du langage. Aussi multiplie-t-il des exemples pour montrer jusqu'où l'usage particulier de certains mots peut amener les locuteurs et créer des malentendus dans une discussion. *Moonlight* en donne une parfaite illustration :

Bel: The term 'taking the piss', however, was not known to us.

Andy: It means mockery! It means to mock. It means mockery! Mockery! Mockery!

Bel: Really? How odd. Is there a rational explanation to this?

Andy: Rationality went down the drain donkey's years ago and hasn't been seen since [...] ⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 125.

⁶⁹⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 258-259.

⁷⁰⁰ *Moonlight*, Plays 4, p. 322.

Ne soyons pas surpris de voir Bel stupéfaite (« nonplussed⁷⁰¹ ») : non seulement elle a toujours suivi une éducation religieuse qui interdit ce genre d'expression, mais aussi aucun lien rationnel et fixe n'existe entre le signifiant et le signifié. Visiblement, elle n'a pas pu s'empêcher de s'interroger sur cette mutation sémantique qui fait que l'on passe de pisser à se moquer de quelqu'un. En tous les cas, on pourrait parler ici, eu égard au changement radical de signification, de mutabilité verbale ou d'instabilité sémantique que le spectateur peut peu ou prou appréhender clairement, à nouveau, dans le dialogue entre Fred et Jake :

Fred : When I say 'you' I don't of course mean you. I mean 'they'.

Jake: When you say 'they' I take it you don't mean 'they'⁷⁰²?

De cela, nous retenons que le langage n'est pas un outil fiable. Se fier à l'élément verbal, c'est se retrouver avec une part de mensonges ou de vérités, ou les deux à la fois. En nous tenant à l'échange entre la jeune femme qui est venue rendre visite à sa sœur malade et le psychiatre dans *A Kind of Alaska*, nous nous rendons compte des inconstances dont le langage est capable :

Shall I tell her lies or the truth?

Hornby: Both⁷⁰³

Concrètement, en autorisant Pauline à tenir des propos à la fois mensongers et vrais à sa sœur, Hornby confirme toutes les raisons pour se défier du langage. Toutefois, on ne pourrait finir avec ce sujet sans souligner la question de la fragilité de la parole. Et comme le résume la proposition gnomique : les paroles s'envolent, pendant que les écrits restent. C'est d'ailleurs ce qui est mis en scène dans *The Hothouse*. Faute d'avoir consigné des faits concernant les patients dans ce centre psychiatrique dans le registre (« I haven't written a single thing down in this diary for a whole week⁷⁰⁴ »), Roote se retrouve sans aucune donnée factuelle.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 321.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 338- 339.

⁷⁰³ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 176-177.

⁷⁰⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 192.

II.3. L'écriture face aux défis du temps

II.3.1. Mémoires oubliées et faits ensevelis

Si l'anamnèse est certes le rapport de la mémoire au temps, chez Pinter, l'accent est mis sur les conséquences de la fragilité de cette relation sur le langage. Ce qui rend souvent ce lien fragile est l'écoulement temporel, la fatigue, l'âge et la labilité. Rappelons-le, « la mémoire est un réceptacle doté d'une capacité déterminée, dans lequel des entités cognitives sont emmagasinées⁷⁰⁵ ». Il est évident qu'il y aurait des éléments qui ne sauraient résister à l'épreuve du temps ou d'autres expériences. En se reportant, par exemple, à *The Dumb Waiter*, on découvre que quand la fatigue s'empare de l'individu, elle rompt son contact avec la réalité, ce qui se répercute inévitablement dans ses capacités mémorielles. La fatigue corrompt ou inhibe l'esprit ; quand elle advient, une certaine opacité façonne la vue et la vision du sujet. Et ce n'est pas Gus, dans la pièce ci-dessus, qui dira le contraire ; car son expérience met à jour la rupture de l'individu d'avec la réalité qui peut survenir dans les moments où l'épuisement éprouve les corps : « I thought these sheets didn't look bright. I thought they ponged a bit. I was tired to notice when I got in this morning. Eh, that's taking a bit of liberty, isn't it⁷⁰⁶? » Dans cette même pièce, on peut constater que le passé n'est jamais évoqué sans problème. Ainsi, le spectateur peut vite noter qu'au moment où Gus prétend encore se souvenir précisément de ce qui s'est passé, il y a quelque temps, Ben commence par le nier avant de se rendre à l'évidence, le temps d'un éternuement :

Gus: You were there yourself.

Ben: Not me.

Gus. Yes, you were there. Don't you remember that disputed penalty?

Ben: No.

Gus: He went down just inside the area. Then they said he was just acting.

I didn't think the other bloke touched him myself. But the referee had the ball on the spot.

⁷⁰⁵ Monique Canto-Sperber, *Les Paradoxes de la connaissance : essais sur le Ménon de Platon*, Paris,

Odile Jacob, 1991, p. 346.

⁷⁰⁶ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 120.

Ben: Didn't touch him! What are talking about? He laid him out flat⁷⁰⁷!

De cette discussion, nous pouvons retenir la fragmentation des expériences antérieures. Le passé, précisons-le, n'est jamais une réalité qui se restitue intégralement. Il ne peut resurgir qu'à travers des fragments, car n'eût été la mention de cet incident, peut-être Ben n'aurait jamais pu revivre ce match de football auquel Gus fait allusion dans leur échange. Encore faut-il souligner que malgré tous leurs efforts, ils n'arriveront jamais à rendre compte au spectateur de tout ce qui s'est passé ce jour-là, à cet endroit-là et à cet instant-là au détail près, d'autant plus qu'au fur et à mesure que leur discussion continue les choses deviennent floues et la controverse grande :

Gus: Not the Villa. The Villa don't play that sort of game.

Ben. Get out of it.

Pause.

Gus: Eh, that must have been here in Birmingham.

Ben. What must be?

Gus. The Villa. That must have been here.

Ben. They were playing away⁷⁰⁸.

Quoique le présent serve de cadre temporel à ces deux interlocuteurs pour revenir sur leurs anciennes expériences, il convient de préciser que ce temps ne peut être une référence témoin sur laquelle on peut compter pour départager Ben et Gus. En réalité, ce qui leur reste du visage du passé ne se réduirait qu'à une trace. Cette trace que l'on peut nommer « illéité du passé », c'est-à-dire « la perte de ce qui ne se perd qu'en étant retrouvé, de ce qui est sans cesse retrouvé de ce qu'on le perd⁷⁰⁹ » met le spectateur dans une situation souvent embarrassante. Le passé devient pour ainsi dire une sorte de présence-absence. On remarque également ce caractère d'un passé qui s'offre et qui se dérobe à la fois dans *Old Times*. Rien n'y est figé, tout est à redéfinir et à revoir ; avec le temps, même l'amitié souffre. Elle cesse d'être ce qu'elle était hier, telle qu'elle se révèle dans le dialogue entre Kate et son mari, Deeley :

Kate: The word friend ... when you look back ... all the time.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁰⁹ Paul Ballanfat, *Unité et spiritualité : Le courant Melâmî Hamzévî dans l'Empire ottoman*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.237.

Deeley: Can't you remember what you felt?

Pause

Kate: It is a very long time⁷¹⁰.

Ce qui expliquerait l'incapacité à revivre pleinement ce qui s'est passé antérieurement, c'est l'instabilité de la mémoire humaine. L'être humain disposerait d'une mémoire qui, sans cesse, navigue dans le temps et dans l'espace, et rencontre des réalités qui sont rédhibitoires à toute connaissance sûre et fiable. Peut-être est-ce pour cette raison que, dans *Old Times*, Deeley nous dresse le portrait mnémonique de sa femme, Kate (« It just floats away⁷¹¹ ») ou, plus encore, telle qu'Anna la décrit (« She was always a dreamer⁷¹² »). L'entourage de Kate est loin de se tromper ou d'inventer des histoires quant à sa relation difficile avec le passé, car elle-même finit par le montrer clairement et corroborer leurs dires : « I was interested once in the arts, but I can't remember now which ones they were⁷¹³. » C'est particulièrement dans *Moonlight* que Pinter entend marquer l'esprit du spectateur sur l'existence d'une sorte de fossé de « discrepancy⁷¹⁴ » entre l'individu et ce qu'il aurait connu ou vécu par le passé :

Ralph: Tell me I often think of the past. Do you?

Andy: The past? What past? I don't remember any past [...] ⁷¹⁵.

Les personnages de Pinter ont des soucis avec le passé, qu'il soit lointain, récent, il leur est toujours un obstacle presque insurmontable. Ainsi qu'il le montre dans *Celebration*, le temps qu'arrivent leurs commandes, certains dans ce groupe qui est venu célébrer les années de mariage dont Lambert, le mari ignore le nombre (« We've been married for more bloody years than I can rember and it don't seem a day too long⁷¹⁶ »), ont déjà oublié ce qu'ils ont commandé comme plats à manger. On comprend aisément pourquoi Lambert ne peut se souvenir du nombre exact d'années de vie commune avec sa femme, Julie. Sa mémoire est défectueuse, comme on peut le voir à travers les problèmes liés à sa commande : « And for me. I mean what about

⁷¹⁰ *Old Times*, Plays 3, p. 246.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 262.

⁷¹² *Ibid.*, p. 261.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 275.

⁷¹⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 191.

⁷¹⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 378.

⁷¹⁶ *Celebration*, Plays 4, p. 479.

me? What did I order? I haven't the faintest idea. What did I order⁷¹⁷ ? » Par rapport à ce sujet, nous pouvons également souligner ceci : il arrive que certains individus s'appuient sur le passé, par exemple, non pas qu'il soit le leur, mais parce que tout simplement ils y voient des éléments et des réponses qui les aident à faire face à un présent qui leur refuse droits et privilèges. Et l'on note tout de suite cela, lorsqu'on considère les propos de Max sur la vie de son père : « Our father! I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over me and look at down at me. My old man did. He bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he dandle me. Give me the bottle. Wipe me lean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father⁷¹⁸. » On sent à travers ce passage l'effort de Max pour convaincre son frère, Sam qu'il était l'enfant le plus aimé de leur père. L'objectif du personnage est de montrer à son entourage qu'il est l'héritier légitime de la maison, ce que les autres membres de la famille tenteraient de lui dénier. En l'examinant de plus près, on voit clairement par la fin de sa réplique (« I remember my father ») une tentative d'exclure Sam qui, à travers le rappel « Our father's house⁷¹⁹ », entend préciser qu'ils ont les mêmes droits sur cette maison léguée par leur père. Ce même procédé utilisé par Max pour légitimer ses droits exclusifs sur la propriété immobilière laissée par son défunt père est repris plus ou moins subtilement par Mr Kidd qui, dans *The Room*, en tant que propriétaire de l'immeuble, fait référence au passé dans le seul but, celui de revendiquer tout ce qui y est. En prétendant avoir vu la berceuse ici, auparavant, il cherche à justifier à en être le propriétaire :

Mr Kidd: I seem to have some remembrances.

Rose. It's an old rocking chair.

Mr Kidd: Was it here when you came?

Rose: No; I brought it myself.

Mr Kidd: I could swear blind I've seen that before⁷²⁰.

En réalité, en se servant du passé, Mr Kidd entend semer le doute dans l'esprit de sa locataire. Son but est de lui faire croire que la berceuse fait partie de

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 440.

⁷¹⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 27.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷²⁰ *The Room*, Plays 1, p. 90.

son patrimoine mobilier. L'œuvre de Pinter nous éclaire sur le rapport de l'écriture à l'histoire. Dès l'instant où l'on essaie d'explorer le passé, des difficultés liées à la labilité de la mémoire ne tardent pas à apparaître. En effet, avec le temps, la mémoire s'étiole et ceci n'est pas sans conséquences sur l'expression verbale. Cette labilité de la mémoire est à la base de la subjectivité mémorielle ou de l'incomplétude narrative. Les personnages s'emploient tant bien que mal à reconstruire la « réalité » historique, mais elle ne laisse apparaître, pour eux, que quelques menus fragments. Dans son rapport à la mémoire, le langage souffre toujours de manque. Il appert que plus les individus s'emploient à parler des expériences mnémoniques, plus ils en taisent, ils en oublient l'essentiel. Le travail mnésique est plus difficile, puisqu'il dépend de ce qui est plus ou moins enfoui et profond. Peu importe ce que nous faisons et la manière dont nous œuvrons pour faire remonter à la surface ces réalités profondes du passé, nos efforts risquent d'être voués à l'échec. Et pour cause, le langage se révèle pauvre et limité pour dire justement ce qui est étroitement lié au temps ou qui le transcende. Au fil du temps, des événements, des faits et des dires sont soumis aux lois du silence. Les mots du langage n'arrivent plus à en parler, et ce, malgré les tentatives d'un déploiement verbal. Le langage est bloqué, puisque la mémoire qui lui assurait de la matière est labile et stérile. Cela revient à résumer que « quand nous avançons en âge, le passé s'estompe et s'éloigne dans notre souvenir — et le reste est silence⁷²¹ ».

Quelles que soient les épreuves traversées par Stanley depuis son fameux concert à Lower Edmonton, il est difficile de ne pas émettre de réserves par rapport à ce qu'il nous dit de son passé. Compte tenu de nombreuses versions contradictoires dans ses récits, il n'est plus aisé d'accorder du crédit à la gloire qu'il aurait connue. Nous doutons de sa connaissance de l'Irlande ; il n'y fait référence que parce qu'il soupçonne que Goldberg et McCann en seraient originaires. Ainsi, pour leur faire plaisir et établir une ambiance bon enfant, il vante les qualités des hommes de ce pays: « I know Ireland very well. I've many friends there. I love that country and I admire and trust its people. I trust them. They respect the truth and they have a sense of humour. I think their policemen are wonderful. I've been there. I've never seen such sunsets [...] »⁷²² » D'ailleurs, ce qui suit exactement ces propos élogieux sur

⁷²¹ M. Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 200.

⁷²² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 36.

l'Irlande vient démontrer que son intention est de lier une amitié circonstancielle avec ces nouveaux arrivants dont il redoute la violence destructrice : « What about coming out to have a drink with me? There's a pub down the road serves draught Guinness. Very difficult to get in these parts⁷²³ ». Avec Stanley ou avec d'autres personnages, la réalité historique est le plus souvent occultée. Les dates se mélangent dans la tête de Stanley, mais aussi dans celle de Meg. À telle enseigne que leurs discours nous plongent dans une situation d'incertitude. Certains gestes et silences témoignent d'une certaine anachronologie et montrent les deux personnages ne disposent que de moyens dérisoires pour essayer vainement de rattraper le temps qui leur échappe. La fragmentation de la temporalité est par ailleurs à la base des contradictions au sein même de leurs discours. Dès l'instant où ils ne peuvent plus se situer dans une suite chronologique juste, les réalités qu'ils abordent ne peuvent être perçues que confusément. Il en découle donc que quand les repères temporels sont déconstruits, le langage est traversé *ipso facto* par la confusion. Qu'il s'agisse d'un passé lointain ou récent, il n'est pas toujours facile de parler des expériences, des faits ou des événements antérieurs sans voir une importante part échapper à la saisie des mots. Aborder le passé, c'est se tourner, comme le dit Pinter lui-même, vers des jours silencieux (« silent days »). Dans le silence du temps, nous le verrons un peu plus loin, Derrida nous apprend que l'individu ne fera entendre qu'une partie de son existence vécue, puisque l'esprit et le langage sont sélectifs.

De plus, s'il est difficile de se rappeler avec précision un vécu antérieur pour en parler sans zones d'ombre, que dire alors d'un individu qui essaie tant bien que mal de se prononcer sur des réalités passées dont il n'a pas été témoin ? Jugeant que personne dans le groupe de jeunes étudiantes qu'il accompagne ne peut ni corroborer ni rejeter certaines données historiques du film *Reaching for the Moon* auquel il fait allusion, le technicien du studio se lance dans des rappels historiques portant sur une scène particulière : « Remember that scene in 'Reaching for the Moon' when Pola Negri ran out of the house down to the lake ? This is where we shot it. No, of course you wouldn't remember, you're too young [...] ⁷²⁴. » C'est le discours qui pâtit lorsque des souvenirs s'effacent ou ont du mal à refaire surface. Toute la réalité historique passe dans le silence, car il n'existe aucun moyen verbal pour l'exprimer. Comment

⁷²³ *Ibid.*, p. 36.

⁷²⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 448.

pouvons-nous alors recourir au silence pour comprendre et prendre en charge ce que le langage n'arrive pas à dire ? Le silence ne saurait aider à se figurer ce que le discours échoue à dire en raison d'une mémoire défectueuse que s'il est la première étape d'une phase de fouille qui prend en compte des données contextuelles spatiales et temporelles. À cet égard, le silence constitue une force de concentration studieuse, de réflexion et d'interrogations qui visent à récupérer ce que la mémoire se montre incapable de restituer. Et ce, d'autant plus qu'il ne subsiste que des réminiscences, des souvenirs vagues et confus, à cause de l'effritement du temps, comme le déclare Ellen dans *Silence* : « Yes, I remember. But I m never sure that what I remember is of today or of yesterday or of a long time ago. And then often it is only half things I remember, half things, beginning of things [...] »⁷²⁵.

Au fil du temps, beaucoup d'oublis surviennent, et comme certains personnages ont du mal à se souvenir fidèlement du passé, ils essaient de remplacer les événements qui leur échappent par des éléments qu'ils inventent. Ce qu'ils racontent est différent de ce qui a été, de ce qui a existé. Parallèlement, d'autres discours ne se font pas entendre, car avec le travail du temps, ils sont presque entièrement érodés. Ils n'existent plus dans la tête de certains individus comme l'atteste l'échange entre Emma, Jerry et Robert dans *Betrayal* :

Emma: It may be the best thing he's written, but it's still bloody dishonest.

Jerry: Dishonest? In what way dishonest?

Emma: I've told you, actually.

Jerry: Have you?

Robert: Yes, she has. Once when we were all having dinner,

I remember, you, me, Emma and Judith [...] »⁷²⁶.

Le passé n'est pas bien connu, le présent est mal vécu, pendant que le futur reste flou dans le discours du personnage. Malgré tout cela, ce que dit cette parole creuse ne pourrait être intéressante que dans la mesure où elle suscite des interrogations et incite à recourir au silence. Nous serions tentés de dire que n'eût été cette parole dépourvue de toute signification, l'opportunité du silence ne pourrait être justifiée. Le langage textuel est fait d'espaces de vide, d'éléments omis volontaires ou laissés au public. Au vingtième siècle, l'écriture choisit plus que jamais de s'abstenir de tout dire, de tout révéler, d'autant plus que des expériences du passé se montrent

⁷²⁵ *Silence*, Plays 3, p. 214.

⁷²⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 54.

profondes et fuyantes. Le passé peut être défini comme un intervalle de temps pendant lequel des faits, des événements se sont déroulés et dont l'existence ne peut être évoquée que grâce à l'instant présent. À mesure que l'on s'avance dans le temps, certaines réalités dites du passé se perdent, pendant que d'autres restent floues :

Ralph : Yes, things happened. Things certainly happened. All sorts of things happened.

Bel : All sorts of things happened.

Andy : Well, I don't remember any of these things. I remember none of these things⁷²⁷.

Ce qui se dégage de cet exemple est qu'un personnage peut se retrouver sans le moindre élément du passé. Car l'oubli, qui est le principal facteur destructeur des données historiques ou temporelles, fait irruption et efface tout ou une partie de ce que l'esprit gardait jusque-là.

La profondeur et la dimension du silence évoluent d'une période à une autre, par exemple, les limites de la connaissance humaine avant Auschwitz deviennent plus considérables après cette monstrueuse expérience de destruction. Le langage nous plonge dans une sorte d'incertitude, ceci est d'autant plus manifeste puisqu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses, de la réalité. Les mots n'aident plus à comprendre les expériences passées, car ils ne les évoquent que de manière partielle et parcellaire, et au demeurant le passé n'est pas évoqué à des fins anamnétiques. Ce que certains récits font entendre ne constituerait qu'une infime partie de l'iceberg « historique », de cette réalité verbalement incommensurable, d'autant plus que non seulement « le langage est lié directement à ce processus ; lorsque notre passé disparaît, c'est une partie de nous-mêmes qui reste incréée par les mots⁷²⁸ », mais surtout parce que comme l'affirme Colton, un des personnages de *The Go-Between*, « the past is a foreign country. They do things differently there⁷²⁹ ». Il y aurait une part d'inénarrable dans la réalité historique, des éléments qui ne s'offriront jamais à la mémoire et aux mots. Si bien que vouloir rendre compte des faits, des expériences, des réalités déjà écoulées, c'est se lancer dans une voie où beaucoup de questions resteront à jamais sans réponse, vu l'insuffisance, voire le manque d'informations auxquelles les générations à venir seront appelées à faire face. Le silence autour du fait historique peut se comprendre dans la mesure où plus le temps passe, plus l'effort d'en parler au présent devient difficile ou d'en faire mention au

⁷²⁷ *Moonlight*, Plays 4, p. 378-379.

⁷²⁸ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, p. 219.

⁷²⁹ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 3.

futur devient caduc, pour ne pas dire impossible, du fait des dégradations matérielles et l'évolution immatérielle (manière de voir) qui seront à l'origine de l'écart discours-réalité. Il arrive que le temps prenne le pas sur le discours ; il ne laisse aucune chance aux mots. Faute de temps, des interlocuteurs se voient ainsi dans l'obligation de surseoir à leur échange. Ainsi, l'espoir de voir le discours reprendre un jour ou se taire à jamais ; remis à plus tard ou renvoyé aux calendes grecques est étroitement lié à la loi du temps dont les contours et les mécanismes dépassent souvent l'entendement de l'être doué de parole. Ce temps qui échappe au contrôle humain, rendant tout discours provisoirement ou définitivement caduc, est une réalité sécable du silence. Quand le discours s'inscrit dans la durée, il est tout à fait concevable que des mots continuent à circuler.

En revanche, une fois que la réalité verbale cesse d'être une donnée mémorable du temps, des silences se créent et s'alourdissent. Si le temps peut exister indépendamment de toute parole, le langage, lui, ne peut se comprendre sans l'existence du temps. C'est dire que tous les mots prononcés ou tus sont logés dans le temps. C'est le temps qui gouverne les silences et les discours.

En considérant alors les écarts qui ponctuent les récits autobiographiques faits par Davies, Aston, Stanley et Goldberg, l'on ne peut s'empêcher de se demander la place qui est réservée à l'objectivité dans le théâtre de Pinter. Ce que ces personnages racontent ne fait qu'épaissir le mystère autour des choses mentionnées. Ce qui se dit oscille entre silences et affabulations, et ce suivant la présence ou l'absence du narrateur dans le récit. Par exemple, pendant qu'un narrateur homodiégétique (présent dans l'histoire) comme Davies se plaît à manipuler la réalité du passé, à en taire ce qui ne l'arrange pas, d'autres hétérodiégétiques (absents de l'histoire) comme ce serveur qui, dans *Celebration*, procède par omissions et suppositions, puisque relayant la parole de son grand-père. Le récit est impossible, dès lors qu'il n'est plus possible de raconter des événements, des faits ou des expériences qui forment une unité et qui font sens. « He was in love, he told me, once, with the woman who turned out to be my grandmother, but he lost her somewhere. She disappeared, I think, in a sandstorm⁷³⁰. » En fait, par la fictionnalisation, ce modèle narratif par lequel le réel est mis à distance pour mieux en explorer les possibles, en échappant aux tyrannies de l'instant, certains

⁷³⁰ *Celebration*, Plays 4, p. 501-502.

personnages de Pinter nous font vivre des histoires et des anecdotes. Bon nombre de récits traversant ses textes sont constitués de faits imaginés ; ils n'ont jamais été vécus, jamais expérimentés. Des personnages, en manque de vie intérieure, de quelque chose de personnel, s'évertuent à inventer des histoires de toutes sortes. Ce qui se raconte n'a jamais été vécu personnellement ; l'autofiction a considérablement gagné du terrain. Le plus souvent, certains de ces discours se trouvent éloignés du réel, du domaine concret ; ils naissent à partir du moment où ceux qui font des récits-souvenirs ou racontent des anecdotes savent qu'ils ne peuvent pas être démentis par leurs destinataires. Il s'agit de confabulations, d'histoires fabriquées de toutes pièces, dont le but est soit de manipuler, soit d'esquiver des situations embarrassantes, et à travers lesquelles, le temps et l'espace sont hors de toute portée. Des récits imaginaires qui relèvent des efforts de dérobades verbales ; des histoires pour ne pas se prononcer sur des questions précises. Le discours quitte le domaine du concret, du vérifiable et trouve des expériences difficilement communicables mais aussi des réalités liminales (peu accessibles) ou inintelligibles. Le passé évoqué dans le discours, et sur lequel beaucoup de personnages s'appuient, permet de fuir le présent, et constitue aussi un moyen pour échapper à toute interpellation sur un futur qui n'est jamais clairement défini. Nous noterons que pour échapper à toute confrontation directe avec sa propre conscience, cette conscience qui devient davantage inquisitrice lorsqu'aucun mot n'est dit, Stanley entame une série de récits à travers lesquels il s'efforce de faire croire que, par le passé, il fut un artiste dont le grand succès fit beaucoup de jaloux. L'on ne peut que se demander s'il s'agit de réalité ou de simulacre. Il est difficile d'accorder du crédit à ce qu'il raconte, puisque ses récits sont truffés d'opacité et de flou. Ils seraient l'expression d'un esprit angoissé et confronté aux menaces, et qui essaie de lutter tant bien que mal par les mots. Par ce discours, Stanley cherche à vivre en dehors du temps et de l'espace, puisque sa présente condition l'angoisse et le traumatise :

Stanley (to himself): I had a unique touch. Absolutely unique. They came up to me. They came up to me and said they were grateful. Champagne we had that night, the lot. (Pause) My father nearly came down to hear me. Well, I dropped him a card anyway. But I don't think he could make it. No, I—I lost the address, that was it. (Pause.) Yes. Lower Edmonton⁷³¹.

⁷³¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 16-17.

Si nous nous attardons sur le rapport du silence au temps, nous arrivons au constat que celui-là s'inscrit plus dans le temps que dans l'espace. Aussi longtemps que le temps (l'existence) prévaudra, le silence va continuer à exister. Vu sous cet angle, nous parlerons du temps d'un silence qui est computable (mesurable). L'arrêt du temps signe l'extinction de toute existence sonore. Il faut noter que le silence de son côté peut être la marque d'un temps déjà écoulé ; il équivaut à l'écoulement de ce temps ponctué par des événements, des faits, de gestes, des paroles et d'autres réalités. Cette succession des heures, des jours, des mois, des années, etc., signe la fin d'une période et le début d'une autre. Il en va autrement du silence du temps qui traduit la cessation de toute activité. Le temps s'est arrêté, cela signifie que rien ne lui survit. Survient alors un silence eschatologique, celui qui symbolise la fin des temps. À ces considérations, nous nous pouvons ajouter la conception de Stoppard du temps et de l'espace. Il admet l'existence d'un temps et d'un espace pour chaque chose : « There's a time and a place for everything⁷³² ». Cela donne une autre dimension au silence qui, à l'instar de la parole, ne peut être compris que dans les cadres spatial et temporel qui lui sont octroyés. Par exemple, ce qui a été, à un moment donné, un objet verbal s'efface et appartient au silence ; cédant ainsi la place à d'autres réalités qui seront soumises au feu des mots. Dans *Celebration*, ce que soulève la négation par Matt de toute mémoire infantile est la question de l'inné et celle de l'acquis : « Children. They have no memory. They remember nothing. They don't remember who their father was or who their mother was. It's all a hole in the wall for them. They don't remember their own life⁷³³. » Pendant que de présumées connaissances avec lesquelles un individu est né s'effacent, d'autres savoirs que son environnement lui permet d'acquérir diminuent au fil des temps. Et, en allant un peu plus loin que Matt, nous découvrons que des éléments restent gravés dans des mémoires, non pas qu'ils aient existé un jour, mais parce que simplement l'esprit se les fabrique. Ce que Jack demande à Emily dans *The Dreaming Child* relève uniquement de son onirisme puéril :

Jack : Is the parrot dead ?

Emily : No, she's not dead. She lives in another room.

Jack : Didn't she like this room ?

⁷³² T. Stoppard, *If You're Glad I'll Be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 26.

⁷³³ *Celebration*, Plays 4, p. 480.

Emily : She never lived in this room.

Jack : Oh. Are you quite sure⁷³⁴ ?

Le perroquet dont Jack fait mention est une simple rumination d'un enfant qui rêve encore d'animaux. Contrairement à ce qu'il a connu chez Mrs Jones où il n'avait aucun temps libre, maintenant qu'il ne travaille plus, Jack aimerait bien avoir un animal de compagnie pour combattre l'ennui, d'autant plus qu'il semble avoir enlevé de son esprit les jouets qu'il n'a jamais pu avoir dans son enfance.

Toutefois, nous notons que certains éléments du passé sont délibérément omis dans *The Family Voices*. Les locuteurs n'y abordent que quelques sujets qui attirent plus leur attention. Si, par exemple, Mrs Withers refuse de parler de ses voisins, malgré la requête de Voice I, c'est, peut-être, parce que l'expérience douloureuse de la deuxième guerre mondiale a laissé tant de traces dans sa mémoire qu'elle privilégie ces dernières plus que toute autre chose ; et pourtant elle n'en donne que quelques menus détails. Ainsi, elle procède par tri narratif ; ce qui lui permet de s'éloigner des vrais sujets comme de parler de ses voisins :

I ask Mrs Withers about them [her neighbours], but she will talk of nothing but her days in the women's Air Force in the Second World War⁷³⁵.

Les points de suspension qui trouent le récit de Max suivant sur sa connaissance des chevaux indiquent non seulement un manque d'assurance, d'informations ou de données, mais montrent aussi un narrateur en quête d'une version qui puisse l'aider à impressionner verbalement celui qui lui tend l'oreille.

He talks to me about horses. You [Lenny] only read their names in the papers. But I've stroked their manes, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse here, he's highly strung, and you're the only man on the course who can calm him down. It was true. I had a ... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job—you know, a proper post, by the Duke of ... I forget his name ... one of the Dukes. But I had family obligations; my family needed me at home⁷³⁶.

Il est difficile d'évaluer la part de la vérité et celle de l'affabulation dans les récits de Max. À l'évidence, il nous rappelle Davies qui, dans *The Caretaker*, pour bénéficier d'un traitement de faveur et de tous les égards, revisite sa vie antérieure

⁷³⁴ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 493-494.

⁷³⁵ *Family Voices*, Plays 4, p. 135.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 18.

qu'il décrit avec beaucoup de succès et de prestige. Dans ses récits, Davies justifie sa présente vie solitaire comme une conséquence logique de quelqu'un qui refuse de vivre comme les autres qu'il qualifie de malpropres et de sauvages. Il n'en épargne même pas sa femme qu'il aurait quittée à cause de sa mauvaise façon de conduire les tâches domestiques. Ce qu'il tente de faire en ne mettant l'accent que sur ce qui l'arrange, c'est de créer de nouveaux rapports avec le monde qui l'a rudement éprouvé. En racontant des choses qui se seraient passées antérieurement, Davies en profite pour refaire l'histoire à sa faveur, pour sa propre survie. Toutefois, certains propos antilogiques, contradictoires, dans ses récits hypertrophiques montrent qu'il ne donne que des versions enjolivées dans l'intention d'abuser de la naïveté de son entourage :

All them toe-rags, mate, got the manners of pigs. I might have been on the road a few years but you can take it from me I'm clean. I keep myself up. That's why I left my wife. Fortnight after I married her, no, not so much as that, no more than a week, I took the lid off a saucepan, you know what was in it? A pile of her underclothing, unwashed. I've eaten my dinner off the best of plates. But I'm not young any more. I remember the days I was as handy as any of them they didn't take liberties with me [...] ⁷³⁷.

Pendant ce temps, le cas d'Aston nous montre les particularités d'un passé revisité par un esprit « endommagé ». Les trous de mémoire qui traversent son récit se répercutent réellement sur son langage. Au moment où il essaie de revivre les événements antérieurs à son admission au centre psychiatrique, des espaces flous et confus traversent son récit. On constate ainsi chez Pinter que de nombreux personnages se trouvent dans l'obligation de raconter une histoire personnelle pour sauver les apparences auprès de son entourage. Beaucoup d'histoires se multiplient, se succèdent et ont un dénominateur commun, celui de faire bonne impression auprès de ceux qui écoutent. Par exemple, après Max, c'est Sam, l'oncle de Lenny qui s'approprie la parole pour vanter ses talents de chauffeur de taxi reconnus par beaucoup de passagers comme ce vétéran de la deuxième guerre mondiale qu'il vient de conduire à l'aéroport. Néanmoins, il est difficile d'accorder du crédit aux histoires de Sam sur ses prétendus talents de chauffeur qui lui auraient valu une boîte de cigares de la part d'un de ses clients. Les détails dans son récit qui intriguent Max

⁷³⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 7.

resteront entiers, car il feint de ne pas avoir bien compris ce que ce dernier lui demande :

Sam: He [the passenger to the airport] told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.

Max: From what point of view?

Sam: Eh?

Max: From what point of view⁷³⁸?

En réalité, le problème qui est posé par l'expérience, cette réalité liée au passé et qui est diversement appréciée et partagée, c'est sa subjectivité. Chaque personne pourrait donner sa propre version de ce qu'elle a vécu ou de ce qu'elle a traversé, et le faire à sa guise et en fonction de ses calculs, comme nous pouvons le comprendre dans *No Man's Land*, par la voix de Spooner dans un échange verbal avec Hirst:

Hirst. You speak with the weight of experience behind you.

Spooner. And beneath me. Experience is a paltry thing.

Everyone has it and will tell his tale of it⁷³⁹.

L'appréciation et la relation des faits diffèrent d'une personne à une autre, et suivant les circonstances, les intérêts et les enjeux en question. Autrement dit, ce qui peut apparaître verbalement dans la bouche d'un certain type d'un personnage donné peut manquer dans les versions ultérieures. Il y aurait autant d'expériences que d'individus. Et dans chaque relation des faits, il y existerait autant de choses dites que de choses tues, voire plus. À peine Goldberg et Mccan sont-ils arrivés que Meg se met à raconter sa vie et celle des membres de sa famille. Malgré ses efforts d'informer ses nouveaux hôtes sur la vie de Stanley, Meg s'éloigne véritablement de ce que celui-là lui a raconté. Beaucoup d'omissions, mais aussi l'introduction de nouveaux éléments se notent dans la version de Meg répétée à Goldberg et à McCann. En ce qui concerne son expérience malheureuse, ce que Stanley raconte à la page dix-sept n'a rien à avoir avec ce qu'en dit Meg à la page vingt-six: « Meg (faltering). In ... a big hall. His [Stanley's] father gave him champagne. But then they locked the place up and he couldn't get out. The caretaker had gone home. So he had to wait until the morning before he could get out. (With confidence.) They were

⁷³⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

⁷³⁹ *No Man's Land*, Plays 3, p. 326.

very grateful. (Pause.) And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. And then he got a fast train and he came down here⁷⁴⁰.» On relève des rajouts ; Stanley n'a jamais dit que son père était à son concert et qu'il lui a offert du champagne. Il n'a jamais dit qu'il a été enfermé dans la salle après son concert jusqu'au lendemain. Et, en aucun moment il n'a mentionné qu'il a pris des pourboires. Des omissions se notent, car dans ce que Meg rapporte, elle ne précise pas qu'au deuxième concert, Stanley a trouvé la salle de spectacle fermée. Tout était fermé, explique-t-il, à cause d'un complot ourdi contre lui par des gens dont il ignore l'identité. Toutes ces références au passé montrent qu'il y a des expériences dont aucune écriture n'arrivera à rendre compte du fait de leur profondeur, de leur immensité ou de leur ampleur. Ceci devient davantage compréhensible si nous devons faire face à ce que Stoppard appelle « senile reminiscence⁷⁴¹ », cet état d'esprit où l'on essaie tant bien que mal de se remémorer du passé. Il ne faut en espérer que des digressions, des approximations ou des affabulations. Toute tentative de rendre compte de la folie humaine à l'origine de la deuxième guerre mondiale est vouée à l'échec. Ce qui s'est passé lors de cette guerre est inénarrable, et qui dit que cela ne peut être raconté affirme indirectement les limites du langage. On le voit chez ceux qui ont été envoyés au front ; même s'ils évoquent des raisons liées au patriotisme, les soldats ne sont pas en mesure d'expliquer pourquoi ils sont là, pour quelle raison ils combattent.

Carr (quietly): We're here because we're here...because we're here

because we're here because we're here because we're here [...]⁷⁴².

Ce discours tautologique et creux rend encore plus opaques les raisons de leur présence sur le théâtre d'opération.

Dans son rapport au temps, le langage se révèle capable de n'exprimer que quelques bribes du passé, du présent, de l'avenir. Avec un tel handicap, certains faits et données ne peuvent exister que parce qu'un « consensus » a été trouvé ; c'est dire que ceux qui les rapportent sont convenus à faire l'impasse sur tout autre propos qui soutiendrait le contraire. Ainsi, on notera qu'il y a beaucoup de silences autour du nombre de victimes durant la seconde guerre mondiale. La réalité historique n'est pas

⁷⁴⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.26.

⁷⁴¹ T. Stoppard, *Travesties*, p. 22.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 40.

appréciée à sa juste valeur, il y a une part de ce qui la constitue qui est ignorée, tue par ceux qui s'intéressent à elle. Par exemple, là où certains essaient de revoir les chiffres à la baisse, d'autres les gonflent :

Stephen: Time and time again. Twenty million. That's what we've said.

Time and time again. It's a figure supported by facts. We've done our homework. Twenty million is a fact. When these people say

thirty I'll tell you exactly what they're doing- they're distorting the facts⁷⁴³.

The Caretaker montre que si Davies n'a de cesse de faire mention de son désir de se rendre prochainement à Sidcup, malgré les nombreuses procrastinations, c'est parce qu'il a peur du silence du temps. Les nombreuses projections auxquelles il se livre relèveraient de son appréhension d'un temps silencieux ; il se voit dans une sorte d'obligation de projeter dans l'avenir pour s'accrocher à cette vie qui ne cesse de l'éprouver. Ainsi, tous ses discours sur ce qui pourra se passer, comme il le prétend, dans un futur proche sont ce qui pourrait être formulé de la façon suivante : je projette, donc je survis. Il a besoin de cette voix du futur, de ces rêves pour chasser le néant dans lequel il voit une exclusion de la communauté des vivants. Sidcup reste un espace-temps lointain à jamais inaccessible à Davies qui n'en parle qu'à partir de ce que ses impressions lui en inspirent. Il serait à une croisée temporelle où le présent aurait tué le passé, où le futur aurait tué les deux qui, à leur tour, auraient effacé tout horizon postérieur. En somme, quant au temps, il aurait perdu toute référence sûre et solide, et des silences font noter à mesure des échanges et des scènes. « Le temps nu et abstrait est un temps silencieux, mais le devenir rempli d'événements et d'occurrences, mais le devenir meublé de contenus concrets fait du bruit⁷⁴⁴. »

Parler de soi aux autres n'a jamais été facile, surtout, quand on est appelé à faire un flashback dans le passé (référence analeptique). Non seulement, on voudra toujours laisser un pan de mystère, mais aussi le temps est une difficulté supplémentaire. Au fil des années, beaucoup d'éléments nous concernant, nous et notre entourage, se montrent fragiles à l'épreuve du temps. Ce n'est donc qu'à partir de quelques fragments subsistants que des énoncés parcellaires et sélectifs sont produits, ainsi que Derrida l'a mis en lumière : « Quand je parle de mon passé, volontairement ou non, je sélectionne, j'inscris et j'exclus⁷⁴⁵. » Il en résulte des

⁷⁴³ *Precisely*, Plays 4, p. 215.

⁷⁴⁴ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 162.

⁷⁴⁵ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 335.

atrophies dans le contenu biographique. Car, même en décidant de ne mettre que du positif à notre actif, il n'empêche des oublis ou des omissions interviendront inexorablement. Aux problèmes liés à la mémoire et qui font d'elle oublieuse, défaillante, et sélective, il faut ajouter ceux qui pèsent sur le langage et qui le rendent pauvre, incomplet et dissimulateur. Dans une discussion de comptoir dans *Precisely* entre Roger et Stephen, nous portons le regard à la fois sur une certaine forme de dogmatisme et sur une argumentation creuse. Comme Stephen a un esprit monolithique, il n'est pas surprenant de le voir essayer par tous les moyens de nier les chiffres avancés par d'autres personnes sur la même question. Contrairement à la prétention affichée de Stephen qui soutient mordicus « It's twenty million. Dead⁷⁴⁶ », le nombre exact des victimes de la deuxième guerre mondiale est loin de faire l'unanimité. L'existence de silences, de zones d'ombre fait que d'autres individus pensent à d'autres chiffres, et ce au grand dam de Stephen :

Roger: Actually...I've heard that they're talking about forty million.

Stephen: What!

Roger: Oh... you know... fifty... sixty... seventy⁷⁴⁷....

Comme on le voit, l'éristique autour de données numériques sur le nombre de victimes de la seconde guerre mondiale traduit non seulement des silences par rapport à l'événement historique, mais surtout les difficultés du langage à fournir des chiffres précis, par-delà à garantir la précision. À ce sujet, l'existence de certains chiffres n'obéit qu'à des volontés individuelles et subjectives : « Quand l'historien s'accroche à ses vérités, il va sûrement falsifier les faits⁷⁴⁸. »

Dans le scénario inspiré du livre de Fred Uhlmann, *Reunion*, le personnage du père explique que le règne de l'émotion et l'absence de recul font que la réalité autour de la seconde guerre mondiale est quelquefois biaisée, voire falsifiée :

« Excited ! It's a serious matter, that's why ! These people can't think. They're just panicking. They're distorting the truth. They have everything totally out of proportion. All they do is make things worse⁷⁴⁹ ! » S'il est indéniable que beaucoup de juifs ont péri sous la barbarie nazie lors de la seconde guerre mondiale ; ce qui est

⁷⁴⁶ *Precisely*, Plays 4, p. 219.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁴⁸ Louis Zukofsky, cité dans *Rhétorique de la sincérité: La poésie moderne en quête d'un langage vrai* par Nicholas Manning, Paris, Édition Champion, 2013, p. 401.

souvent moins relayé est le nombre impressionnant de combattants juifs qui sont morts pour l'Allemagne, et des vétérans qui ne cachent pas leur fierté d'avoir défendu cette nation : « Twelve thousand Jews died for Germany in the last war ! Proudly ! I was wounded twice ! I have the honour to tell you I was awarded the Iron Cross first class by my country. Yes—I'm proud to be a Jew—but I'm also proud to be a German⁷⁵⁰. » Contrairement au serment d'Hitler pour la domination du monde par la race aryenne ; il y a eu, en face, des gens qui ont lutté pour d'autres valeurs et principes. De vaillants combattants qui se sont levés pour défendre les valeurs universelles prônées par d'éminents artistes et penseurs : « This is the land of Goethe, of Schiller, of Beethoven⁷⁵¹ ! » Par ailleurs, nous sommes amenés à rappeler que n'eût été une situation économique difficile dans les années trente, le nazisme n'aurait jamais cristallisé des frustrations et des déceptions: « A temporary illness—like measles. Once the economic situation improves Hitler will go out of fashion. He won't be necessary. Can't you see that ? I know the German people⁷⁵² ».

Par temporalité du silence, nous nous proposons de subsumer sous ce syntagme nominal les réalités silencieuses d'hier, celles d'aujourd'hui et d'autres qui leur succéderont. Toute proportion gardée, avec le temps, les silences changent en fonction des mentalités, des conditions humaines et matérielles, mais aussi de tant d'autres éléments. Cependant, il faut mentionner que même si des silences arrivent à survivre à certaines périodes de temps, d'autres sont vite dépassés, voire effacés au fil du temps. Certains secrets d'hier cessent de l'être au fil du temps, pendant que d'autres réalités restent présentement peu ou mal connues. On peut imaginer qu'elles seront entièrement perçues dans les années à venir. En ce sens, il peut être affirmé que les secrets, les silences d'une génération ou d'une période de temps sont les débats d'une autre. Dans *The Hothouse*, après l'assassinat de Mr Roote, les gens commencent à découvrir les faces cachées de sa gestion du centre psychiatrique. Même si Gibbs ne redoute plus rien ; beaucoup de tergiversations se notent avant qu'il ne fasse des révélations sur le défunt directeur : « One doesn't like to speak ill

⁷⁴⁹ *Reunion*, Screenplays 2, p.559.

⁷⁵⁰ *Reunion*, Screenplays 2, p. 558-559.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.558.

⁷⁵² *Id.*

of the dead. » Si bien que Lobb, le délégué du ministre de la santé et des affaires sociales dépêché sur les lieux, fait preuve de patience et arrive à trouver quelques subtilités pour en savoir davantage. Ainsi, il ne tarit de compliments à l'endroit de Gibbs :

Lobb (making a note of the name)

Lamb. Well, Gibbs, I would like to say on behalf of the Ministry how very much we commend the guts you've shown.

Gibbs. Thank you, sir. My work means a great deal to me⁷⁵³.

Gibbs finit par céder après avoir entendu tant d'éloges. Contrairement à ses principes de ne dire du mal des morts, il finit par livrer les secrets face à l'obstination de son interlocuteur: « I'm afraid so, sir. Two things especially had made him rather unpopular. He had seduced patient 6459 and been the cause of her pregnancy, and he had murdered patient 6457. That had not gone down too well with the rest of the patients⁷⁵⁴. » Cependant, lorsqu'un locuteur fait face à un trou de mémoire le dire devient difficile voire impossible, car les mots arrivent péniblement. La dépendance du langage de la mémoire est à l'origine d'un sérieux problème, car pendant qu'une parole doit être produite pleinement, l'individu est nettement retenu à cause d'un oubli. Étant donné que la réalité à nommer est absente de son univers mental, le sujet parlant verra son discours fortement perturbé. Cette absence peut être totale ou partielle ; elle n'est combattue que lorsque le locuteur retrouve les mots désirés ou lorsque son interlocuteur vole à son secours avec moins d'assurance :

Gutherie: How can you get back into that place? Mala—

Carson : Malakuangazi?

Gutherie : Yes⁷⁵⁵.

Encore faut-il ajouter aussi longtemps que durera l'échange aucun locuteur n'est à l'abri d'une telle difficulté. Celui qui donnait un coup de pouce verbal peut se retrouver d'un moment à l'autre face au même problème d'énonciation lié par exemple à la question de nuance. Ainsi donc, dans cette reconquête sémantique, le mot tant désiré n'arrivera que grâce au soutien et à la disponibilité du partenaire en face :

⁷⁵³ *The Hothouse*, Plays 1, p.327.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.328.

⁷⁵⁵ T. Stoppard, *Night and Day*, p. 37.

Gutherie(pause): I wondered if you were some kind of I don't mean messenger—

Carson: Emissary

Gutherie : Yes⁷⁵⁶.

Ce qu'un locuteur n'arrive pas à dire, faute du mot ou de l'expression juste, peut lui être donné par son interlocuteur. Puisque celui-ci tend attentivement l'oreille, grâce à son silence d'écoute, il est plus à même de corriger ou d'aider à compléter ce qui se dit en face que celui-là qui est verbalement en action :

Rebecca: 'If the women don't get you'—

Devlin : 'The liquor must⁷⁵⁷.'

II.3. 2. L'écriture des réalités impalpables et intelligibles

Dans la vie, chaque individu est inéluctablement confronté aux défis qui sont souvent difficiles à relever, surtout que le savoir et les capacités humaines sont limités. Au nombre des questions que se pose l'individu, il y a celles qui relèvent de la métaphysique et du nomologique :

Fred: But strictly in accordance with the will of God.

Jake: And the laws of nature⁷⁵⁸.

Personne n'est capable de dire précisément ou décrire l'ampleur de la mort. Dans ce processus de non-existence, il est impossible à l'être concerné d'expliquer ce qu'il subit. Ainsi donc, la souffrance ou la non souffrance qui accompagne cette phase ultime de l'existence ne pourront jamais être mesurées, tel qu'il apparaît dans l'échange entre Bel et Andy qui est sur son lit de mort :

Bel: Death is your new horizon.

Andy: That may be. That may be. But the big question is, will I cross it as I die or after I'm dead? Or perhaps I won't cross it at all [...]⁷⁵⁹.

Au sujet des questions métaphysiques, c'est-à-dire des réalités au-delà de l'expérience sensible, ce n'est pas un grade universitaire qui peut nous aider à avoir un avis tranché sur ces spéculations. Le plus simple pour Ionesco, c'est de ne pas

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵⁷ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p.425.

⁷⁵⁸ *Moonlight*, Plays 4, p. 368.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 359-360.

s'en occuper, si bien que son personnage, Béranger nous y invite en ces termes : « Restons-en à notre monde⁷⁶⁰. » En définitive, les questions de ce genre resteront toujours entières, car sur ce qui relève du domaine intelligible, personne n'est en mesure d'avancer ce qui peut faire l'unanimité. Le débat reste ouvert, faute de consensus. C'est en ce sens qu'on peut comprendre les questions de Lenny adressées à son frère, docteur en philosophie : « Apart from the unknown, what else is there⁷⁶¹ ? » Les silences de Teddy, c'est-à-dire son aveu de ne pas pouvoir apporter de réponse : « That question doesn't fall within my province⁷⁶² » peut être perçu comme une confirmation de l'idée de Wittgenstein selon laquelle le silence doit s'imposer, lorsqu'aucun avis ne peut être émis sur un problème donné. Cette impuissance de Teddy à répondre aux questions montre par ailleurs que le domaine du savoir est immense et qu'aucun être humain ne peut prétendre pouvoir les embrasser tous.

L'immensité et la complexité de ce qu'il y a à savoir obligent donc à choisir une spécialité et à se donner les moyens pour espérer être en mesure de faire efficacement face à certains défis que pose notre propre champ de réflexion ou d'étude. Si, par exemple, un spécialiste a des connaissances profondes et maîtrisées dans son domaine de spécialisation, un généraliste dispose des connaissances fragmentaires, voire approximatives dans les différents domaines qui constituent ses centres d'intérêt. Cela veut dire qu'à l'instant où les réalités qui ne sont pas du domaine de compétences du spécialiste restent indicibles pour lui, le généraliste, de son côté, se montre capable de se prononcer partiellement sur bien des questions. Ce dernier a des connaissances, même si elles sont loin d'être exhaustives, sur chaque discipline à laquelle il s'intéresse. À cause de l'éventail et la complexité des questions auxquelles il reste soumis, le généraliste se retrouve face à des réalités ineffables. Car, ce qu'il peut dire de chaque domaine n'est qu'en fonction des connaissances dont il dispose et qui sont limitées sur chaque champ à intervenir:

Lush : I mean, not only are you a scientist, but you have literary ability, musical ability, knowledge of most schools of philosophy, philology,

photography, anthropology, cosmology, theology, phytology, phytonomy, phytotomy—

Roote : Oh, no, no, not phytotomy.

⁷⁶⁰ E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, p. 149.

⁷⁶¹ *The Homecoming*, Plays 3, p. 60.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 59.

Lush : Not phytotomy?

Roote : I was always meaning to get round to phytotomy, of course,
but ... well, I've had so many other things to think about.

Lush : Naturally.

Roote : But anyway, once you know something about phytonomy you're halfway there⁷⁶³.

Contrairement à ce que croit Roote, les quelques connaissances qu'il a de la phytonomie (une branche de la botanique qui étudie les lois de la végétation) sont loin de lui servir de pont pour prétendre pouvoir répondre aux questions relatives à la nature et au contenu de la phytotomie (anatomie végétale). Encore faut-il préciser que, malgré ces spécialisations, il y aura toujours des questions insolubles, car semble-t-il que c'est à cette conclusion que Pinter cherche à parvenir : (« unanswerable⁷⁶⁴ »).

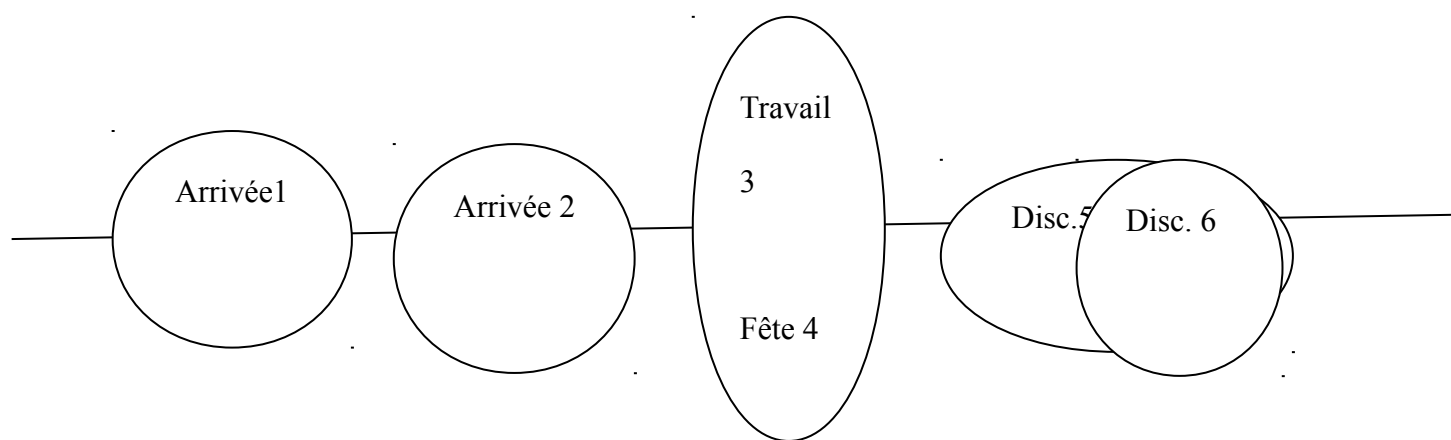
The Birthday Party soumet au spectateur (et au lecteur) un contenu qui ne peut être compris que par l'entremise d'une lecture scénographique des différents jeux et événements se déroulent autour du protagoniste, Stanley. Sans prétendre en épuiser toutes les explications possibles, notons tout de même que la soirée d'anniversaire dont il est question dans la pièce ne serait qu'un prétexte pour nous conduire dans l'intériorité du personnage projeté sur scène. Le silence est incarné par Stanley en ce sens qu'il faut se tourner vers le personnage pour comprendre ce qui est tu par les mots. La lecture qui peut être faite de ce personnage est celui d'un artiste qui, dans une période de trouble, s'interroge sur son avenir. D'ailleurs, le pyjama qu'il porte même en plein jour peut être interprété non pas comme quelque chose qui renvoie à la nuit ou au sommeil, mais en tant qu'élément qui vient confirmer l'idée selon laquelle il est question de récits, de rêves, des fantasmes, d'angoisse et de rêveries dans cette pièce. Le sommeil est cet état physiologique dans lequel la vigilance et les réactivités de l'être sont presque nulles et durant lequel le silence s'invite et fait sentir sa présence. Précisément, pendant cet intervalle de temps que l'on peut qualifier de « mort passagère », le langage n'a plus cours et d'activité. Pratiquement aucun discours n'est produit consciemment ; les rares propos qui y sont répétés appartiennent à l'inconscient, au domaine du refoulé. Ce qui se dit dans le sommeil n'arrivera pas aux oreilles des autres en temps normal ; l'individu se gardera

⁷⁶³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 261-262.

⁷⁶⁴ *Celebration*, Plays 4, p. 455.

de le dire en état d'éveil. Dans les conditions optimales où tout objet est passé au crible de la raison, nous nous efforçons de tenir secrète plus d'une réalité. Les mots qui peuvent nous échapper dans le sommeil sont souvent constitués de choses qui sourdent des tréfonds et que l'être s'interdisait verbalement. À l'inverse de l'état d'éveil où l'individu semble être maître et responsable de toutes ses initiatives verbales, après s'être endormi, le sujet apprendra que des silences, les mots jusque-là tus qu'il gardait se sont échappés à ses dépens. Le sommeil est alors source de trahison verbale, car certaines choses se disent sans l'agrément ni la volonté de leur auteur. Elles n'auraient jamais pu être dites si le sujet avait été en éveil. Une autre lecture du sommeil dans *The Birthday Party* est de montrer que Stanley a beau avoir peur du monde extérieur, il ne pourra jamais continuer à dormir ou à rester éternellement chez les Boles. Il en résulte qu'il est tout à fait possible d'envisager la pièce aussi comme une réflexion sur le temps. Elle présentifie en nous le fait que toute initiative humaine ne peut s'inscrire que dans un espace temporel ou une séquence bien donnée ; rien ne peut se faire en dehors du temps. Les événements qui surviennent ne prennent fin que parce qu'ils ne peuvent que durer le temps d'un temps. En d'autres termes, leur durée ne saurait à aucun moment coïncider avec le temps général dans lequel eux et d'autres durées sont inscrits. Dans un échantillon bien défini, cela ne veut dire autre chose que ceci : un événement 1 peut être suivi par un événement 2, un autre dit 3 peut se dérouler en même temps qu'un autre sous le nom de 4. Et enfin, des événements 5 et 6 peuvent se chevaucher, par exemple de la manière suivante : au moment où une action 5 est en cours, une autre 6 débute et finit, alors que la première action suit toujours le temps qui lui est imparti. À titre illustratif, on peut noter qu'après l'arrivée de Stanley, c'est celle de Goldberg et de McCann ; au moment où les « festivités » étaient en cours, Petey était au travail. Et alors que Goldberg était en plein discours, quand McCann fait entendre sa voix.

Des temps dans le Temps



Dire que le temps est irréversible, c'est reconnaître en même temps que toute existence est vouée à la finitude. Et comme tel est le cas, le temps ne s'arrête pas. Chaque instant qui passe correspond à la réduction de la durée d'une vie sur terre. C'est ce qui prouve qu'à tout moment, la mort peut reprendre ses droits, tel qu'il apparaît dans la transposition graphique de Louise Bourgeois dans *He disappeared into complete silence* (cf. gravure 5) où l'on voit un homme rire sans savoir que le compte à rebours de son existence se rapprochait de la fin : « Once a man was waving to his friend from the elevator. He was laughing so much that he stuck his head out and the ceiling cut it off⁷⁶⁵. » Ainsi, on peut y voir un peu plus clair sur les raisons des énoncés éristiques par Meg et par Stanley. Pendant que celui-ci semble assister à l'accélération du temps et tente de lutter désespérément, celle-là manifeste sa résignation. Elle pense que rien ne peut être fait, d'autant plus que le temps s'écoule indifféremment aux calculs des hommes. Par rapport à l'existence humaine, *The Birthday Party* nous rappelle symboliquement que la durée d'une vie sur terre ne saurait être comprise qu'entre la naissance (« birth day ») et la mort (« death day ») : « La fête d'anniversaire a un rôle double : elle sert à la fois de commémoration de la naissance ou de l'acte de création de l'individu, et en même temps elle lui rappelle sa progression vers le vieillissement, la dégradation et l'éventuel et inévitable anéantissement de son existence corporelle⁷⁶⁶. » En ce sens, la

⁷⁶⁵ Louise Bourgeois, *He disappeared into complete silence* (1947), Gravure 5.

⁷⁶⁶ Alain Montandon, *L'Anniversaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de l'université Blaise Pascal, 2008, p. 234.

pièce soulignerait à travers certaines expériences que tout événement est inclus entre deux intervalles de temps : celui qui est à son origine ou instance *ab quo* et celui qui marque sa fin ou terminus *ad quem*. En clair, le Temps, ou cette vaste étendue temporelle qui régit l'existence humaine, est un ensemble d'événements, d'activités et de faits qui se déroulent en série, par concomitance, par chevauchement, etc. Et enfin dans ce monde où tout est temporel, le temps restera toujours une variable et tout restera soumis à ses lois d'écoulement, de succession et à son activité. Alors que le silence protologique promet un devenir existentiel au temps, le silence eschatologique, quant à lui, ne lui donne aucune chance. Il abolit le temps comme il marque la fin des faits, de toute existence, c'est une « éternité létale où plus rien n'advient ni ne survient ni ne devient: l'histoire, et avec elle le fracas des événements, a déserté pour toujours ce nouvel éon [étape] parfaitement vide de toute occurrence⁷⁶⁷ ». De ce fait, il serait tautologique de dire, dans *The Pumpkin Eater*, que Mr James ne parlera plus, ne sera plus entendu, car la mort qui vient de le prendre signifie entre autres la fin de son existence et le début d'un silence éternel. Il ne pourra plus ni confirmer ni infirmer ce que sa femme lui attribue verbalement. Ce qu'elle prétend vouloir faire comprendre en affirmant qu'elle ne va plus le revoir, c'est indirectement qu'elle ne va non plus l'entendre. « I'll never see him again. I'm glad he wanted to be cremated. I wish I could believe I'd see him again. But I'm glad he'll be cremated [...]»⁷⁶⁸. » C'est dire que Mrs James ne pourra tout juste rapporter que ce qu'elle a pu entendre son mari dire de son vivant, et ce jusqu'à la fin du temps qui lui reste, à elle aussi, à vivre. En réalité, la mort est le seul instant où rien n'advient. En dehors du temps qui est là pour signer la fin à toute entreprise, il faut préciser qu'avant même cette échéance il y a des réalités dont l'écriture aura du mal à rendre compte, obéissant aux états d'âme du sujet parlant, relevant du volontaire ou de l'arbitraire. Ce qui échappe à l'auteur à cause de la colère, de l'angoisse, de la crainte, de la joie, etc., du personnage par rapport à une situation, à des circonstances bien données. Ces expériences cénesthésiques (sensations), voire ces qualia ne pourraient jamais être traduites fidèlement et nettement car étant à la fois impalpables et subjectives (privées). Ce qu'un sujet ressent ou vit ne saurait ni être

⁷⁶⁷ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

⁷⁶⁸ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 162.

connu intégralement, ni être exprimé avec les mots de celui qui n'est pas dans ce corps qui a enduré cette expérience. Le cours de la vie intérieure d'un individu ou les mouvements de son âme se dérobent à toute formulation expresse entreprise par un énonciateur second. Il n'en faudrait pas donc davantage pour affirmer qu'aucune traduction n'est complète quand il s'agit de dire les expériences impalpables de qui que ce soit. Il arrive que certaines situations ne laissent à leurs témoins aucun moyen linguistique pour se prononcer de fond en comble sur ce qu'ils ressentent ou pensent comme c'est le cas de Dinah dans *The Pumpkin Eater*. En effet, même si la mort de Mr James l'a, à un instant précis, fait voyager spirituellement dans le monde céleste, elle se trouve verbalement et scientifiquement bloquée. Elle ne dispose d'aucun moyen pour prouver l'existence de Dieu. Elle fait face à l'équation divine qui, malgré ce qu'elle a pu lire chez Thomas d'Aquin, reste toujours irrésolue. Ce n'est pas en recourant à l'apophatisme, à la théologie négative que l'on arrive à démontrer l'existence divine. Dieu ne saurait être connu ou appréhendé justement par ce qui ne lui ressemble pas:

It was when the coffin went in, when they pushed it in, you know, I think that's when it was. I suddenly thought, well, it might be possible. You know....God might be possible. Have you ever read Thomas Aquinas? I'm reading this book, it's marvellous. "That The Divine Being cannot be specified by the addition of a substantial difference." See what I mean⁷⁶⁹?

Retenons sur ce point qu'un abîme infini existe entre l'Homme et Dieu dans cette mise en abyme de l'écriture confrontée à une réalité métaphysique. Cette réalité qui les sépare ne saurait être prise en charge par les mots dont cet être dispose. Ce silence pour le langage montre les limites du savoir humain, surtout quand il s'agit des réalités métaphysiques. Ces enseignements de Thomas d'Aquin montrent que Dieu est une réalité verbalement inépuisable, à cause de son insondable mystère sur lequel il y aura sempiternellement, infiniment et interminablement à exprimer. Sa nature relève donc de ce qui peut se comprendre comme l'ineffable, car « sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles⁷⁷⁰ ». C'est une réalité sur laquelle il y aura infiniment à dire ; elle se montre trop grande pour la matière verbale. Le verbe n'aura jamais une totale emprise sur elle, vu son caractère incommensurable et abyssal. La question de l'existence de Dieu montre les limites des capacités cognitives et langagières des sujets.

⁷⁶⁹ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 169.

⁷⁷⁰ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 93.

Parallèlement à ces deux mondes totalement distants, il faut noter qu'à l'échelle humaine, il se passe des choses qui sont loin d'être connues dans leur vraie nature. Par exemple, ce que l'esprit conçoit et produit n'est jamais ce que les mots du langage rendent. Il y a toujours un écart entre ce qui est et ce qui est verbalement traduit. La réalité traduite avec les mots du langage est une réalité falsifiée : la vraie nature des choses préalablement conçues n'apparaît jamais par le truchement du verbal. « Le langage travestit la pensée. Et notamment de telle sorte que d'après la forme extérieure du vêtement l'on peut conclure à la forme de la pensée travestie; pour la raison que la forme extérieure du vêtement vise à tout autre chose qu'à permettre de reconnaître la forme du corps⁷⁷¹. » Ainsi, pour brouiller Victor et Gila, Nicolas tait toutes les manœuvres d'intimidation, de menace et de violence exercées sur la femme du détenu. Dans son discours, Nicolas mentionne des faits qui sont loin de correspondre avec ce qui existe. Par cette rhétorique manipulatrice, la vérité est tue, elle est volontairement travestie afin de réveiller la haine en Victor contre sa femme: « Tell me ... truly... are you beginning to love me ? Pause. I think your wife is. Beginning to fall in love with me [...] ⁷⁷². » Les manœuvres de déstabilisation psychologique prennent une autre tournure lorsque Nicolas accuse Victor d'être responsable des écarts de conduite de son fils à l'encontre des soldats de Dieu: « Your son is ... seven. He's a little prick. You made him so. You have taught him to be so. You had a choice. You could have encouraged him to be a good person. Instead, you encouraged him to be a little prick. You encouraged him to spit, to strike at soldiers of honour, soldiers of God⁷⁷³ ». En présentant ses hommes comme les serviteurs de Dieu et de la nation et en désignant la famille de Victor comme celle du mal, Nicolas entend contraindre l'homme au silence total.

II.3.3. Le flot des énoncés creux et la nécessité d'une catharsis verbale

Au premier abord, au vu de ce qu'il propose, rien ne nous dispense de dire que le langage ne semble pas inscrire dans son programme l'information et l'explication. Le signifiant et le signifié s'écartent l'un de l'autre, dès que la pensée

⁷⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 71.

⁷⁷² *One for the Road*, p. 231.

⁷⁷³ *One for the Road*, p. 244.

se trouve reléguée au second plan dans des échanges interpersonnels. Cela prouve que nous avons davantage à dire sur la question de la vacuité de l'élément verbal. Plus souvent, dans leurs interactions verbales, les *dramatis personae* rendent plus visibles les difficultés du langage à dire quelque chose de significatif, comme nous y assistons dans *The Homecoming* :

Max: I'm here, too, you know.

Sam looks at him.

I said I'm here, too. I'm sitting here.

Sam: I know you're here⁷⁷⁴.

La crise de l'expressivité linguistique ou le règne d'un langage sonnante creux qui ne brille que par son tapage, son radotage, son illogisme et sa vacuité mérite une attention particulière. Des modalités verbales peu évoluées telles que le bredouillage, le clabaudage ou encore le barbotage adoptées par des personnages du théâtre montrent que les objectifs de clarté, de transparence et du sens ne peuvent être atteints par l'entremise du langage des mots, d'où l'opportunité du silence. Non seulement ces manières de se servir des mots révèlent-elles le côté primaire de l'expression verbale, mais aussi les difficultés et l'insignifiance dans les interactions interpersonnelles. En plus de l'esthétique de la juxtaposition, ce qui est pointé du doigt par Pinter, ce sont les pouvoirs et les capacités expressifs du langage ; c'est l'effondrement du mythe du pouvoir expressivement exclusif des mots. La dissimulation de réelles intentions dues au manque de confiance et à la disparition du mot juste rendent les échanges verbaux stériles. Le langage est devenu trop pauvre pour doter le locuteur de mots adéquats, pour l'aider à rendre compte des phénomènes, à rapporter des faits et des événements. C'est un langage pour le silence, puisque les propos qu'il véhicule ne résiste ni à la contradiction, ni au test de la raison. Dans ce cadre, nous pouvons évoquer, par exemple, le discours des idées reçues, des préjugés, des qu'en dira-t-on, etc. L'on ne parle plus pour dire quelque chose de sensé, mais plutôt pour meubler le « silence », pour éviter de faire face aux rudes épreuves du temps. Des mots sont prononcés à tort et à travers sans avoir réellement aucun sens. Le refus de composer avec le silence amène les individus à parler pour ne rien dire. Et pour s'en convaincre, il suffit d'écouter l'échange entre Lulu et Goldberg où il est montré que le langage humain reste silencieux à la fois sur les questions du nécessaire et du contingent. Il ne pourrait ni dire exactement l'Être

⁷⁷⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 20.

en soi, ce qui ne peut ne pas exister, ni exprimer distinctement ce qui pourrait ne pas exister. Goldberg, par exemple, n'expliquera jamais à Lulu ce qui est englobé dans ces concepts. Ainsi, son présent silence nous fait dire qu'il ne dira rien de clair à ceux qui se hasarderaient à l'écouter :

Lulu: What did you talk about?

Goldberg: The necessary and the possible. I went like a bomb. Since then I always speak at weddings⁷⁷⁵.

Aussi pourrons-nous rendre compte de la vanité de son discours une fois que Goldberg s'aventure sur ce terrain. Il embarque ses interlocuteurs dans un sophisme pédant, c'est-à-dire dans des spéculations creuses et erronées qui visent à convaincre sans avoir raison, quand bien même elles seraient accompagnées de beaucoup de zones d'ombre et truffées de confusion.

Goldberg: Is the number 846 possible or necessary?

Stanley: Both.

Goldberg: Wrong! It's only necessarily necessary! We admit possibility only after we grant necessity. It is possible because necessary but by no means necessary through possibility. The possibility can only be assumed after the proof of necessity⁷⁷⁶.

Sur cette question d'errance verbale, *Celebration* n'est pas moins instructif. Puisqu'en marge de ces discussions qui peuvent être qualifiées d'« errance » verbale ou de folie verbale où les personnages se laissent aller à leurs énoncés stériles, il arrive que des déclarations soient faites sans que l'objet de référence soit dit explicitement. Russell, en l'occurrence, se borne à des allusions qui n'éclairent en rien les propos qu'il tient. Le recours à la délocution fait que les individus auxquels ils se réfèrent restent inconnus de son interlocuteur, d'autant plus que sa volonté est de tenir ses interlocuteurs en haleine.

Russell : They believe in me.

Suki : Who do?

Russell : They do. What do you mean? Who do? They do.

Suki : Oh, do they?

Russell : Yes, they believe in me. They reckon me.

They're investing in me. In my nous. They believe in me⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 51.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷⁷ *Celebration*, Plays 4, p. 442.

Par le biais de l'indétermination, on voit en quoi Russell cherche à susciter davantage la curiosité de son entourage. Ce silence savamment voulu va créer une sorte de mystère autour de l'identité de ces personnes et pousser les gens de son cercle à se poser des questions et à le regarder autrement. Par ces propos aléthiques (où la référence reste indéterminée), il cherche à attirer tous les regards en réveillant une certaine forme d'admiration ou d'envie. Les discours que l'on entend ainsi vacillent entre le dévoilement et le voilement ; au moment où le personnage feint de se faire comprendre nettement, on s'aperçoit qu'une marche arrière se fait instantanément. C'est ce qui apparaît à travers cet échange entre Jerry et Emma dans *Betrayal* :

Jerry: Nights have always been out of the question

and you know it. I have a family.

Emma: I have a family too.

Jerry: I know that perfectly well. I might remind you that
your husband is my oldest friend.

Emma: What do you mean by that?

Jerry: I don't mean anything by it.

Emma: But what are you trying to say by saying that?

Jerry: Jesus. I'm not trying to say anything. I've said precisely what I wanted to say.

Emma: I see⁷⁷⁸.

Outre ce problème de contradictions internes que connaît le langage des mots, *Betrayal* nous aide à mieux cerner la question de l'absurdité verbale. Ce dialogue entre Robert et Jerry montre les aberrations et les vanités des propos qui témoignent d'une absence de tout effort de penser par soi-même :

Robert: Babies. They say boy babies cry more than girl babies.

Jerry: Uh... yes, I think we did. Did you?

Robert: Yes. What do you make of it? Why do you think that is?

Jerry: Well, I suppose ... boys are more anxious.

Robert: Boy babies?

Jerry: Yes.

Robert: What hell are they anxious about...at their age?

Jerry: Well... fancying the world, I suppose, leaving the womb, all that.

Robert: But what about girl babies? They leave the womb too.

Jerry: That's true. It's also true that nobody talks much about

⁷⁷⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 41-42.

girl babies leaving the womb [...] ⁷⁷⁹.

On peut déceler que l'influence de Pinter est réelle dans la façon dont ce type de fragmentation phrastique se retrouve chez dans *Dirty Linen* de Stoppard. Les dialogues dans lesquels elle apparaît se distinguent par des phrases réduites à des bouts, des lettres, des syllabes ponctuées incessamment par de points de suspension. La parole devient une sorte d'activité ludique ; le sens n'importe plus. Le plaisir d'entendre et de produire des sonorités compte plus que toute autre considération sémantique. De sorte que le mot éclate; son unité et son intégrité sont remises en question. Les personnages se plaisent à un jeu verbal dans lequel chacun d'entre eux prennent de la lexie au moins une lettre.

Maddie: Act.....

Mctezle:...u....a...

(pause)... ted ⁷⁸⁰

Ceci est la conséquence de l'éclatement du discours, de sa perte de sens et d'unité. Le langage se trouve figé, puisque les mots sont alignés sans aucun souci de sens. Dans leur tentative d'établir un réseau de relations dans l'espace et dans le temps ou de se représenter, les individus ont perdu tout point d'ancrage dans le réel, les rares éléments sur lesquels le discours s'appuie restent incertains et fluctuants. Le langage, par ce à quoi il renvoie, nous plonge dans une sorte d'incertitude sur le passé, le présent, et le futur : il fait fausse route. Ceci est d'autant plus manifeste qu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses, de la réalité. Les mots n'aident plus à se comprendre, et favorisent même des positions irréductibles et irréconciliables. Dans une perspective téléologique (de finalité), il s'avère que l'objectif du discours cesse d'être informatif. Ainsi, dans leur divergence liée à la description de la position de Mr Sands, à savoir s'il est assis ou perché sur la table (une sorte d'apraxie ou perte de mémoire gestuelle), M. et Mme Sands n'arrivant pas à trouver de solution dans des expressions verbales distinctes se résolvent à des borborygmes, des paroles incompréhensibles : « She sits, muttering. He stands, muttering ⁷⁸¹. »

Dans *The Birthday Party*, le discours que Meg ne cesse de nous faire entendre piétine dans la monotonie et la banalité. Elle ne s'intéresse qu'aux choses

⁷⁷⁹ *Betrayal*, Plays 4, p. 49-50.

⁷⁸⁰ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 38-39.

⁷⁸¹ *The Room*, Plays 1, p. 100.

et faits touchant son quotidien de femme au foyer et ses activités domestiques. Elle se trouve dans l'incapacité d'exprimer un discours informatif ou instructif. L'habitude ne lui a laissé qu'un champ lexical très réduit et très pauvre. Ce manque de ressources lexicales nécessaires l'amène ainsi à se répéter inlassablement. Son langage est constitué de ritournelles, elle répète sans cesse des propos frivoles. Le discours y touche son niveau le plus bas, le plus superficiel. Les propos que nous entendons sont vides, creux et insensés, et les échanges ont du mal à se dérouler normalement, à progresser, malgré le rapprochement physique et l'apostrophe. Le langage s'enfonce ainsi dans l'absurde et dans la déraison :

Officer: Every dog has a name! They answer to their name.

They are given a name by their parents and that is their name, that is their name!

Before they bite, they state their name. It's a formal procedure. They state their name and they bite⁷⁸².

On peut étendre cette question à *The Birthday Party* où une certaine atteinte portée au fondement de l'échange va même jusqu'à freiner le rythme du dialogue qui se voit ainsi privé de toute réciprocité. Les personnages reviennent toujours au point de départ, c'est comme si le lecteur assistait à des échanges où il n'y a aucune volonté d'avancer. L'on se croirait même dans un dialogue de malentendants:

Petey (turning to her): Oh, Meg, two men come up to me on the beach last night.

Meg: Two men?

Petey: Yes. They wanted to know if we could put them up for a couple of nights.

Meg: Put them up? Here?

Petey: Yes.

Meg: How many men?

Petey: Two.

Meg: What did you say⁷⁸³?

Ce langage est alors marqué par le rabâchage, le ressassement et la vulgarité. L'esprit des locuteurs, comme celui de Meg, est conditionné par un domaine d'activité qui l'empêche de voir au-delà de ce qu'elle vit quotidiennement ou des choses auxquelles elle est habituée. Toute vision des choses devient étriquée et subjective. Les mots qu'elle échange avec Petey sont creux, vides d'informations

⁷⁸² *One for the Road*, Plays 4, p. 253-254.

⁷⁸³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 6.

et de renseignements. Son langage obéit à la mécanique de la routine et à l'expérience de tous les jours.

Meg: Is that you, Petey?

Pause.

Petey, is that you?

Pause.

Petey?

Petey: What?

Meg: Is that you?

Petey: Yes, it's me.

Meg: What? (Her face appears at the hatch.) Are you back?

Petey: Yes⁷⁸⁴.

Ce discours dont Meg est porteuse est né de l'effort personnel de rompre le silence qui l'effraie. Dès lors, pour remplir ce vide, elle ne fait l'économie d'aucun détail ; elle parlera de tout et de rien et se répétera sans cesse. En d'autres termes, ce qui motive son discours est loin de coïncider avec le sens. Elle est mue par le souci de ne pas voir la parole s'éteindre, car son extinction signifie pour elle, l'effondrement sous le poids de la solitude. Ce qui importe ce n'est pas le contenu, la qualité de ce qui se dit, mais la quantité, le volume. De nombreuses répétitions sont faites, non pas dans le souci d'apporter des précisions ou d'éclairer un point de vue, mais dans l'impossibilité d'en procurer. Ce dont il s'agit, c'est du bavardage insignifiant et dérangeant dont le but est d'établir et de maintenir le contact avec Petey qui cherche à l'isoler en se murant dans son journal. Le rôle du langage est bien réduit à cet instant dans *The Birthday Party*, il ne peut chercher qu'à établir le contact. Comme le souligne Brigitte Gauthier, « les mots imprimés matérialisent alors un mur linguistique, barrage vertical au-delà duquel seule la fonction phatique permet d'établir un échange⁷⁸⁵ ». Le silence est ainsi perçu comme une attitude par laquelle l'individu cherche à échapper au bavardage quotidien qui ne cesse de l'importuner.

Qu'il s'agisse de Meg dans *The Birthday Party* ou de Max dans *The Homecoming*, ce qui caractérise le langage de nombreux personnages de Pinter, ce sont des truismes, l'affirmation d'évidences banales, de lapalissades, l'expression de

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸⁵ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 86.

vérités évidentes. Ce qu'un personnage est en train de dire est connu de son entourage ; la réalité est aussi bien visible à lui qu'à son vis-à-vis :

Max: I'm here, too, you know. (Sam looks at him).

I said I'm here, too. I'm sitting here.

Sam: I know you're here⁷⁸⁶.

Signalons également que dans sa façon de se servir de la fonction phatique du langage, d'établir et de maintenir le contact verbal avec les autres, Meg bouleverse l'ordre logique des choses. Elle ne se gêne pas pour demander à Petey qui vient tout juste de regagner la maison si Stanley s'est réveillé ou pas. Or, si l'ordre et la logique des choses sont respectés, c'est Petey qui devrait poser la question, car Meg, qui n'a pas bougé, est censée lui donner une réponse sur Stanley ou sur ce qui a pu se passer à son insu.

Meg: Is Stanley up?

Petey: I don't know. Is he?

Meg: I don't know. I haven't seen him down yet.

Petey: Well then, he can't be up.

Meg: Haven't you seen him down?

Petey: I've only just come in.

Meg: He must be still asleep⁷⁸⁷.

Dans *The Homecoming* et *The Birthday Party*, nous assistons à un schéma discursif superfétatoire. Ce qui se passe entre Sarah et Richard dans *The Lover* nous fait dire que nous avons affaire à une sorte de pré-langage. Même s'il faut préciser encore une fois qu'ils sont engagés dans un jeu d'infidélité. Ce qu'ils se disent ne vaut rien dans le langage conventionnel, puisque ce qui s'entend est en deçà même du niveau du lexème (morphème lexical), de cette unité minimale de signification.

Sarah: Mmn.

Richard: Mmn-hmmm⁷⁸⁸.

Ces « non-mots » ou « logatomes⁷⁸⁹ » ne pourraient être compris que s'ils sont perçus sous l'angle du silence qui leur donne une certaine signification. Ils sont révélateurs

⁷⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 20.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸⁸ *The Lover*, Plays 2, p. 160-161.

⁷⁸⁹ Martine Cornuéjols, *Sens du mot, sens de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 147

soit d'une désapprobation, soit d'une réticence. Pris dans leur contexte et dans le silence qui les accompagne, ces « mmnn » prennent toute leur signification.

Dans *Party Time*, la dualité sémantique des références fait que Gavin et Terry se parlent sans se comprendre. Pendant que celui-ci mentionne une serviette de bain, celui-là parle de serviette utilisée comme un tampon chaud par le barbier pour éviter toute éruption cutanée après rasage. Se parler sans se comprendre, c'est faire face à de terribles instants de silence : les mots de l'un ne sont pas perçus par l'autre, et inversement.

Terry: Wonderful. And I mean hot. I'm not joking.

Gavin: Like the barber.

Terry: Barber?

Gavin: In the barber shop. When I was a boy.

Terry: What do you mean?

Gavin: They used to put a hot towel over your face, you see,
over your nose and eyes. I had it done thousands of times.

It got rid of all the blackheads, all the blackheads on your face.

Terry: Well, I'm sure it was. I'm sure it was. But no, these towels

I'm talking about are big bath towels, towels for the body, I'm just

talking about pure comfort, that's why I'm telling you, the place has got real class⁷⁹⁰.

Une telle difficulté qui s'invite dans l'échange verbal, comme le corrobore Rosat, est dû au fait que « les signifiants sont communs, ce qui permet de communiquer. Mais les signifiés sont privés puisque ce sont des représentations propres à chacun; d'où résultent les malentendus de la communication verbale⁷⁹¹ ». L'on est donc réduit à parler d'un langage détraqué à partir du moment où ce qui se dit ou s'entend échappe au filtre de la raison. Les mots sont prononcés avant toute réflexion : le langage prédomine sur la pensée. Rappelons que dans *The Homecoming*, cette prééminence du langage sur la pensée rend le discours de Max absurde et insensé aux yeux de son jeune frère, Sam. Parler sans réfléchir, c'est souvent laisser certains mots se glisser dans les phrases où ils ne sont pas les bienvenus ; par exemple, dans l'énoncé de Max, la présence de « when » à la place de « before » crée une certaine aberration du point de vue du sens et fait réagir son

⁷⁹⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 282-283.

⁷⁹¹ Jean-Jacques Rosat, « La cérémonie inutile », dans *Wittgenstein, métaphysique et jeux du langage*, éd. Sandra Laugier, PUF, 2001, p. 49.

frère qui lui tend attentivement l'oreille. Si le tir a pu être rectifié, c'est parce que l'écoute, le silence de l'interlocuteur a été observé avec intérêt :

Max: When dad died he said to me, Max, look after your brothers.

That's exactly what he said to me.

Sam: How could he say that when he was dead?

Max. What?

Sam: How could he speak if he was dead?

Max. Before he died, Sam. Just before.

They were his last words⁷⁹².

Pourtant, le recours à un certain style langagier finit par échouer à cause d'un manque de finesse ou de subtilité dans cet art qui veut que le locuteur soit dans les mêmes dispositions que l'allocutaire. Dans ce cas, les mots prononcés ne dépassent pas le cadre du sujet parlant ; il s'instaure une sorte de soliloque. Cette battologie, cette répétition oiseuse, inutile de mêmes mots ou expressions, est un signe d'un discours qui piétine faute d'idées qui puissent l'entretenir ou le faire avancer. Chez Pinter, on a souvent l'impression que les dialogues sont faux, en ce sens que les locuteurs ne s'intéressent pas réellement à ce qu'ils disent, encore moins accorder le moindre crédit à ce qui se dit. Les personnages font semblant de dialoguer, alors qu'en réalité chaque individu est dans son propre espace verbal. Des torrents de mots sont produits, mais ils ne constituent des écrans entre les soi-disant interlocuteurs. Il en découle donc des méprises, des incompréhensions et des thèmes laissés à l'abandon.

We weren't terribly elaborate in cooking, didn't have the time, but every so often dished up an incredibly enormous stew, guzzled the lot, and then more, more often than not sat up half the night reading Yeats. Pause. (To herself.) Every so often. More often than not⁷⁹³.

Par rapport à la réflexion sur les paroles dans le vide ou de paroles perdues, nous pouvons nous appuyer sur la communication intersubjective qui en fournit de parfaites illustrations. Notons tout d'abord qu'elle se solde souvent par des échecs. Certains personnages semblent crier dans le désert, pendant qu'ils essaient de nouer un contact verbal avec leur entourage. Le mode phatique ne fonctionne pas toujours, car ceux à qui sont adressés des mots ne sont pas souvent attentifs à ce qui se dit. Leur attention est ailleurs au moment où leur réaction verbale est vivement souhaitée.

⁷⁹² *The Homecoming*, Plays 3, p. 47.

⁷⁹³ *Old Times*, Plays 3, p. 260.

À en juger d'après ce qui précède, on comprend que la parole ou les mots perdus appartiennent à ce vaste ensemble qui regroupe ce qui pourrait être qualifié de monologues. Notons que dans *Old Times*, malgré tous les efforts consentis par un émetteur pour entrer en communication avec ceux qui sont présents, le message envoyé ne sera jamais sérieusement perçu puisqu'il est loin de constituer le centre d'intérêt du récepteur, c'est-à-dire de l'autre en face. Le manque d'écoute et de considération à ce qui est en train de se dire expliquent en grande partie ce fait. La principale conséquence de ce comportement est la répétition qui, paradoxalement, crée un certain silence, puisqu'au lieu d'aborder d'autres sujets, le locuteur se voit dans l'obligation de revenir sur ce qui a été dit. Paradoxalement, la répétition, dans un tel contexte, est cause de silences, car pendant que le sujet locuteur se répète, le temps passe et, au même moment, bien des choses à dire sont passées sous silence. Se répéter ou répéter des phrases ne veut pas dire rompre avec le silence. Des silences subsistent et persistent là où des mots sont prononcés, ils s'entendent par des thèmes qui ne verront jamais le jour. Comprendre ainsi le sens du temps perdu ne se rattrape jamais, c'est admettre l'influence du facteur temps sur le langage. Par sa force, le temps efface ou oblige à taire certains discours.

En plus de cela, nous jugeons nécessaire de relever ce côté superficiel et prétentieux du langage, ce bavardage interminable qui traverse certains discours des personnages. Ils n'abordent pas les choses d'une manière nette et précise, ils se livrent à une sorte de divagation ou de diversion. Le discours n'apporte ni information ni complément d'information. Ce genre de propos est creux et vague comme l'est la réaction verbale de Len, dans *The Dwarfs*, par rapport aux consultations de Mark sur la qualité du tissu qu'il porte et de sa coupe. Dans cet exemple, où Len répète cinq fois « What a piece of cloth⁷⁹⁴ », l'absence de point d'exclamation nous aide à comprendre qu'il n'est pas sous l'effet d'émotions ; il se laisse trahir par ses prétendues, voire ses fausses connaissances du textile. On ne peut nier que même là où il s'exclame, il fait preuve de prétention. Il le fait pour essayer de masquer son ignorance et son éloignement de ces choses dont il n'a aucune connaissance, aucune notion, bien qu'il veuille se faire passer pour un grand connaisseur en matière de luxe, et notamment du textile et de la mode. Ce que vise une telle prolifération verbale, surtout cette accumulation épiphorique par Len, c'est

⁷⁹⁴ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 85.

arriver à faire en sorte qu'un silence se fasse sur ce qui préoccupe, c'est-à-dire sur ce qui doit être opportunément traité :

Mark: What do you think of the cloth?

Len: The cloth? [He examines it, gasps and whistles through his teeth. At a great pace.] What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth.

Mark: You like the cloth?

Len: What a piece of cloth!

Mark: What do you think of the cut?

Len: What do I think of the cut? The cut? The cut? What a cut!

What a cut! I've never seen such a cut⁷⁹⁵!

Ce qui est mis ici en pratique, c'est la technique de la diversion, en l'occurrence celle qui consiste à fuir les vrais sujets au moment où ils exigent une attention particulière. Ainsi donc, certains personnages n'hésitent pas à trouver des moyens de les éluder. Par exemple, aux questions de Len sur la foi de Mark, celui-ci cherche un moyen de se dérober, il fait semblant de ne pas avoir compris ce que son interlocuteur lui demande. Il a recours à la xyloglossie, une stratégie par laquelle la réalité est contournée par une ruse verbale. Par exemple, Mark demande à Len d'être plus clair sur des choses qui le sont déjà. Les reprises de Mark, sous forme de questions, obligent Len à se répéter inlassablement, même si l'on sait qu'il n'en saura pas plus sur les croyances de son interlocuteur :

Len: Do you believe in God?

Mark: What?

Len: Do you believe in God?

Mark: Who?

Len: God.

Mark: God?

Len: Do you believe in God?

Mark: Do I believe in God?

Len: Yes.

Mark: Would you say that again⁷⁹⁶?

Un constat similaire peut être fait dans *The Caretaker*, vu que, sur les origines de Davies, Aston ne saura pas grand-chose, et ce nonobstant ses efforts. Le

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 85-86

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

vieil homme opte pour la tactique de diversion verbale quand il s'agit de répondre s'il est gallois ou non, d'où il est natif. Davies se sert des mots, non pas pour répondre clairement, mais plutôt pour dissimuler son identité.

Aston. Welsh, are you?

Davies: Eh?

Aston: You Welsh?

Pause

Davies: Well, I been around, you know...what I mean ... I been about...

Aston: Where were you born then?

Davies (darkly): What do you mean?

Aston: Where were you born?

Davies: I was... uh... oh, it's a bit hard, like, to set your mind back... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like... you know⁷⁹⁷...

Quand l'esprit traverse un vide thématique, le locuteur, non seulement s'interroge et hésite, mais cherche aussi tout autre objet pour y reporter ses appréciations. Dans cet effort pour relancer la conversation, pour renouer avec le discours, le premier mot qui effleure la tête du sujet est vite acté même s'il n'a rien à voir avec qui était en train de se dire avant, avec ce qui était amorcé. Le personnage s'accroche au premier mot qui lui vient à l'esprit. Et tel est le cas dans ce que Spooner tente de le faire dans *No Man's Land* :

Spooner: What was it I was saying, as we arrived at your door?

Hirst: Ah. Let me see.

Spooner: Yes! I was talking about strength. Do you recall?

Hirst: Strength. Yes⁷⁹⁸.

Dans certaines circonstances, le manque de précision de certaines déclarations les rend difficiles à comprendre, si bien que certains individus sont contraints de se tourner vers leur interlocuteur pour plus d'éclaircissements. Par exemple, la façon dont Spooner perçoit la force provoque une certaine ambiguïté dans la tête de Hirst qui exige plus de précisions. Il ignore si Spooner fait partie de ceux qui ne vivent la force que de manière théorique et qui, en fonction de leurs calculs, la voient comme un moyen persuasif ou bien s'il est du côté de ceux qui l'exercent d'une manière effective.

⁷⁹⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 23.

⁷⁹⁸ *No Man's Land*, Plays 3, p. 322.

Spooner: Yes. I was about to say, you see, that there are some people who appear to be strong, whose idea of what strength consists of is persuasive, but who inhabit the idea and not the fact. What they possess is not strength but expertise. They have nurtured and maintained what is in fact a calculated posture. Half the time it works. It takes a man of intelligence and perception to stick a needle through that posture and discern the essential of flabbiness of stance. I am such a man.

Hirst: You mean one of the latter⁷⁹⁹?

Le spectateur se trouve davantage perdu dans l'échange entre les deux, d'autant plus que ce qu'ils se disent ne lui apporte rien comme information. Spooner et Hirst font allusion dans leurs propos respectifs à quelque chose qui n'est jamais clairement défini par les mots : un certain silence est logé dans leurs paroles mêmes. Leur langage est un idiome qui passe à côté de la vraie expression, celle qui dirait les choses explicitement ; il ne constitue qu'une sorte de voile. Leur échange ne nous permettra pas d'en savoir plus sur la quantité de whisky désirée par Spooner. On n'aura aucun détail verbal précis quant au volume rempli. Par cette façon de dire les choses, on pourra dire que le personnage de Pinter est loin de la précision scientifique, de la relation et de l'observation exacte des faits :

Hirst: As it is?

Spooner: As it is, yes please, absolutely as it is⁸⁰⁰.

De plus, si Hirst se montre réticent à parler de sa femme comme le lui demande Spooner, ce dernier, au contraire, se plaît à décrire sa propre femme avec beaucoup de détails qui rendent la description à la fois banale, vague et imprécise. Spooner adopte un procédé descriptif qui le rend ridicule, car truffé de truismes et de mots sans importance. L'absence de tout élan coopératif fait qu'il délivre un discours qui manque à la fois de prégnance et de substance. Il n'est ni expressif, ni plein de sens. Beaucoup de mots sont prononcés, mais le mot attendu ne vient jamais, ce qui montre encore une fois que le silence est loin d'être absence de bruit.

Spooner: Tell me then about your wife.

Hirst: What wife?

Spooner: You will not say. I will tell you

Then...that my wife ...had everything.

Eyes, a mouth, hair, teeth, buttocks,

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 321.

breasts, absolutely everything. And legs⁸⁰¹.

Dans *Celebration*, l'échange entre le groupe d'amis venus dans ce restaurant pour fêter l'anniversaire du mariage de Lambert est loin d'être explicite. Ces individus tiennent des propos qui ne se prennent pas en charge et qui font régner un flou général. Ce qu'un personnage affirme est vite nié par un autre, sans que ce que ce dernier dit soit plus crédible. Dans ce brouhaha verbal, on imagine toutes les difficultés que pourrait rencontrer le serveur qui prend en charge leurs commandes.

Waiter: Who's having the duck?

Lambert: The duck's for me.

Julie: No it isn't.

Lambert: No it isn't. Who's it for?

Julie: Me.

Lambert: What am I having? I thought I was having the duck⁸⁰².

Lors de la rencontre du couple et de leurs invités, plus le temps passe, plus les choses se compliquent et beaucoup de silences se créent. Pendant que certains personnages ont du mal à se souvenir de ce qu'ils ont dit, d'autres font preuve d'une ignorance totale. Ce genre de situation rend la discussion frivole et sans intérêt, car elle n'a pas d'objet précisément identifié. C'est une succession de vaines déclarations, car « à parler toujours et toujours inconsidérément, on glisse vers la pire frivolité⁸⁰³ ». Les personnages discutent en sautant du coq-à-l'âne, les « sujets de conversation » sont soumis continuellement à des changements brusques et les propos sont hors-contexte. Ce tumulte verbal évoque la pièce de Caryl Churchill, *Top Girls* où, au cours d'un dîner au restaurant, les personnages parlent sans s'écouter sérieusement et ne cessent de s'interrompre. Des discours se chevauchent presque sans arrêt, d'autres répliques tardent à venir ou quand elles interviennent, ce n'est que pour revenir sur ce qui a été tantôt évoqué, voire dépassé. Les exemples qui suivent montrent à quel point ces trois personnages ont du mal à s'écouter sans interrompre:

Isabella. Yes, I forgot all my Latin. But my father was the mainspring
of my life and when he died I was so grieved. I'll have the chicken,
please, / and the soup.

⁸⁰¹ *The Celebration*, Plays 4, p. 336-337.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 439.

⁸⁰³ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 106.

Le trait oblique(/) matérialise la prise de parole par Nijo avant la fin de la phrase d'Isabella. Nijo, à son tour voit son discours perturbé (/) par l'intervention de Marlène avant qu'elle ne finisse tout développement verbal:

Nijo. Of course you were grieved. My father was saying his prayers and he dozed off in the sun. So I touched his knee to rouse him. 'I wonder what will happen, 'he said, and then he was dead before he finished the sentence. / If he'd died saying Marlene. What a shock⁸⁰⁴.

Parler devient un simple passe-temps, un acte de divertissement par lequel des mots sont prononcés de façon irréfléchie. On parle beaucoup pour ne rien dire, pour laisser passer le temps, en ignorant totalement « pendant que la surabondance de paroles cache l'essentiel en l'étouffant, le silence permet à l'essentiel d'émerger du fond de l'absence, du cœur du vide⁸⁰⁵ ». Ce flux verbal continu, ce pullulement de mots et ce ressassement dénotent des paroles en trop qui aspirent au silence comme une sorte de canal alternatif qui permettra l'avènement d'une expression authentique et sensée.

Lambert: And for me. I mean what about me?

What did I order? I haven't the faintest idea.

What did I order?

Julie: Who cares?

Lambert: Who cares? I bloody care.

Pruce: Osso Bucco

Lambert: Osso what?

Pruce: Bucco

Matt: It's an Old Italian dish

Lambert: Well I knew Osso was Italian but

I know bugger all about Bucco.

Matt: I didn't know arsehole was Italian.

Lambert: Yes, but on the other hand what's

The Italian for arsehole⁸⁰⁶?

Pendant que Lambert rompt le silence par des vanités et des absurdités, Suki, de son côté, se soucie plus de produire du son que du sens. Le non respect du caractère biface des mots, c'est-à-dire qu'un mot est la somme du son et du sens fait que Suki a maintenant un rapport ludique avec le langage. Les mots qui sont

⁸⁰⁴ Caryl Churchill, *Top Girls*, dans *The Plays of the Seventies*, Londres, Methuen, 1986, p. 540.

⁸⁰⁵ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 29.

⁸⁰⁶ *The Celebration*, Plays 4, p. 440-441.

contenus dans le discours de Suki n'ont aucun lien de sens ; le seul rapport qu'ils aient, en commun, est purement phonique. En procédant à l'examen de « houses » et « panties », nous verrons qu'ils ne partagent que le phonème terminal [iz] ; un grand écart de sens existe entre ces deux mots. En recourant à cette construction phrastique qui est à la fois zeugmatique et anacoluthique, Suki s'infantilise dans sa requête à Russell. Son esprit peine à trouver les mots justes et les bonnes formules pour exprimer les vœux qui lui tiennent à cœur.

Listen. I believe you. Honestly. I do. No really, honestly. I'm sure they believe in you. And they're right to believe in you. I mean, listen, I want you to be rich, believe me, I want you to be rich so that you can buy me houses and panties and I'll know that you really love me⁸⁰⁷.

On peut dire qu'il y a presque toujours un fossé entre ce qu'un locuteur veut dire et ce que les mots lui permettent d'en faire entendre. Cependant, les problèmes liés à la communication ne se complexifient que si on est en face d'interlocuteurs dont les intentions sont tout sauf claires. Dans certains échanges, la dérobade verbale rend les dialogues flous, stériles et ridicules. Comme on peut le voir lorsque Lambert refuse d'aborder avec Prue les qualités morales de sa femme, Julie. Il trouve une sorte de ruse (par le comique du geste) pour éviter tout dialogue direct, frontal, c'est-à-dire de s'engager sérieusement dans une discussion avec Prue. Faire diversion n'est rien d'autre qu'une tentative d'éviter verbalement des faits dérangeants, par l'expression de l'absence de toute signification.

Prue: (To Lambert) Why don't you listen to your wife?

She stands by you through thick and thin. You've got a loyal wife and never forget it.

Lambert: I've got a loyal wife where?

Prue: Here! At this table.

Lambert: I've got one under the table, take my tip.

(He looks under the table.)

Christ: She's really loyal under table. Always has been. You wouldn't believe it⁸⁰⁸.

Plus loin, même si Julie ne nomme pas exactement le contenu du message qu'elle a adressé, à maintes reprises, à son mari, nous pouvons comprendre la situation embarrassante dans laquelle elle se trouve du fait de l'indifférence, du manque d'écoute de son interlocuteur. L'échec à faire passer son discours la met dans

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.442.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 446.

une situation inconfortable et l'éloigne de lui, à telle enseigne qu'elle s'en plaint auprès de Prue. Cela revient à dire qu'à partir du moment où elle n'arrive pas, par les mots, à établir un contact avec son époux, ce qui en découle ce sont l'inefficacité de son discours et la fragilité de la fonction phatique du langage. Les mots n'aident plus à établir un réel contact, ils créent même l'isolement et l'exclusion. Il en découle alors qu'il est cruel d'être forcé à se tourner vers l'autre pour un échange verbal.

I've always told him. Always. But he does not listen.

I tell him all the time. But he doesn't listen⁸⁰⁹.

Quand le discours dévie et défie les normes sociales de l'éthique, le langage devient volubile et déraisonné. Ce qu'il fait entendre est insensé. Il crée une sorte d'aberration sémantique, surtout que ce qu'on nous fait entendre n'est dicté ni par le sens ni par le bon sens. C'est un langage qui aurait perdu ses capacités expressives (clarté et pertinence), puisqu'il ne servirait plus d'outil pour des échanges fructueux :

Prue (to Julie): His mother always hated me. The first time she saw me she hated me. She never gave me one present in the whole of her life. Nothing. She wouldn't give me the drippings off her nose.

Julie: I know.

Prue: The drippings off her nose. Honestly.

Julie: All mothers-in-law are like that. They love their sons. They love their boys. They don't want their sons to be fucked by other girls. Isn't that right?

Prue: Absolutely. All mothers want their sons to be fucked by themselves⁸¹⁰.

Afin de mieux comprendre le silence des mots, il faut s'intéresser au contexte où un nombre lexical infini est requis pour signifier une réalité dont la définition ne correspond pas aux mots employés pour les besoins. Il ne faudrait pas croire que le silence n'existe que là où il n'y a aucun mot. Comme nous l'avons déjà dit, il est bel et bien présent dans les discours écrits et oraux. À ce propos, Pinter écrit : « Le langage que nous entendons est une indication de celui que nous n'entendons pas, c'est une façon de se dérober, un rideau de fumée violent, rusé, angoissé ou moqueur qui maintient l'autre langage à sa place [...] »⁸¹¹. Dans une perspective semblable, Albee évoque l'expérience suivante dans *Three Tall Women* :

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 446.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁸¹¹ M. Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 51.

la fascination par certaines réalités de la vie (métier) décide des locuteurs à en oublier d'autres considérées comme peu reluisantes :

A: Well, no; not really poor; my father was an architect; he designed furniture; he made it.

C: That's not an architect, that's...

B: Let it be⁸¹²

En procédant de la sorte, A (personnage) passe la réalité sous silence au profit d'une autre dont le lecteur semble devoir nommer précisément. À travers cet échange, le mot qui colle parfaitement à la réalité décrite par A ne sera jamais entendu. Le mot « carpenter », menuisier ou celui de « cabinetmaker », ébéniste serait logique dans la description de celui qui fabrique des meubles. Or, l'ignorance du mot juste et convenable fait qu'un autre qui ne répond pas aux critères descriptifs vient usurper sa place et le reléguer dans le silence. Un autre silence des mots est possible dès lors que des locuteurs s'emparent du discours, non pas pour avancer des choses sensées, mais simplement parler pour ne rien dire. Parler pour ne rien dire (« waffle⁸¹³ »), un verbiage ou le règne du vide verbal qui intervient lorsqu'un personnage ne dispose pas d'arguments ou ne veut se prononcer clairement et nettement sur une question précise. C'est une sorte de fuite en avant, une manière de détourner les esprits. De tels échanges sans objet, sans perspective, sans valeur sémantique, de l'avis de Van Den Heuvel, équivalent à un texte dont le projet cesse d'être de fournir des éléments épistémiques au destinataire. Il y aura plus de bavardages, de paroles non parlantes que toute autre chose : « Comme la conversation anodine, le discours textuel se désiste de sa fonction informationnelle (le récit) pour n'être qu'un lieu sonore, établi par l'allocution, par les « tropes » de voix imitées qui profèrent des paroles dénuées de sens, un bégaiement, une « jactance⁸¹⁴ ». » Ces paroles incessantes, incohérentes et absurdes, proches du *music-hall cross talk*, empêchent de voir l'essentiel qui se trouve étouffé. Le langage se présente ainsi comme source de confusion, d'incompréhension, de diversion. Son manque de clarté, de précision, de contenus constants laisse ses usagers dans une

⁸¹² E. Albee, *Three Tall Women*, New York, Dutton, 1995, p. 23.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹⁴ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 62.

sorte de cécité. De tels propos ne valorisent pas le langage, puisqu'ils décrédibilisent les mots et ce qu'ils véhiculent, et au demeurant rabaissent leur auteur et heurtent la conscience de ceux qui écoutent: « Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence, hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même et se dissiper par le discours ; de sorte qu'il est moins à soi qu'aux autres⁸¹⁵. »

Pour s'enquérir de l'essentiel, il faut que cette nuisance verbale s'estompe, il faut se débarrasser de cette parole frivole et redondante. D'où l'opportunité d'une phase transitoire, qui ne peut être que celle du silence (fuir le tumulte des mots) qui fait taire tout discours mécanique, pour faire subir à cette parole détraquée une opération palingénésique. Ce passage, par le silence auquel le sujet est contraint après le constat de l'inanité de son langage, lui permettra de tirer de la substance de sa pensée ce qu'il pourra énoncer distinctement et fructueusement. À ce propos, on pense à la déclaration de Joseph Rassam déclare : « Les plus belles paroles sont les voix mêmes du silence⁸¹⁶. »

Autrement dit, la bonne parole, celle qui signifie quelque chose, qui dit l'essentiel, et non le superfétatoire, ne peut provenir que d'un esprit qui opère dans le silence des mots, qui fait advenir son discours à partir de ce qui est préalablement bien conçu. Ce que Rassam appelle « un fond silencieux⁸¹⁷ » dont la parole a besoin pour se former n'est rien d'autre que l'instant pendant lequel un locuteur est en train de concevoir son imminente production verbale. Ce fond silencieux est l'ensemble des mots qui n'existent déjà que pour celui qui les passe au crible de la raison avant de les extérioriser. Ce n'est qu'après cette catharsis verbale (purification) que pourra advenir une communication authentique entre les êtres. « Si la parole peut être frivole, le silence porte en lui, dès son origine, un caractère sacré⁸¹⁸. » Ce que Michèle Finck appelle « le silence cathartique » ou « silence de vérité » renvoie exclusivement à cette attitude qui permet à l'individu de fuir toute nuisance sonore pour s'imprégner de la vérité des choses, de leur réalité profonde. Un combat doit être livré contre les mots, les mensonges et la vanité qui les habitent. Le dire doit être débarrassé de la vacuité et de l'inanité. Et ce n'est qu'à partir de ce moment que

⁸¹⁵ Abbé Dinouart, *L'Art de se taire*, p. 65.

⁸¹⁶ Joseph Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, p. 42.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸¹⁸ Y.-M. Ergal et M. Finck, *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 19.

peuvent naître de vraies idées et de réels savoirs. Par ce « silence de maïeutique⁸¹⁹ », accoucheur de science et de sagesse, le sujet peut donc espérer arriver à se définir et définir son environnement.

II.3.4. L'écriture apnéique et le recours à la monstration

Ce que nous désignons par le nom d'écriture apnéique ou agraphie partielle ne survient que quand l'écrivain arrête d'écrire ou de parler, puisqu'il est confronté aux expériences-limites, celles-là qui se trouvent hors de portée des mots, ou puisqu'il refuse de reprendre les formules creuses, usées ou intempestives. Il s'abstient de tout discours écrit pour se résoudre au silence et amener le public à s'interroger et à poursuivre ce qui est tu, vu qu'aucune description prosopographique (physique) ou éthopéique (morale) n'est jamais tentée ou qu'elle est vite interrompue, faute de pouvoir mettre des mots sur ce qui est ressenti, éprouvé ou enduré. Il arrive que Pinter laisse apparaître délibérément certains signes d'agraphie, sans que son talent d'écrivain soit en cause ; il feint de se trouver dans l'incapacité à rendre compte des expériences subjectives, c'est-à-dire des sentiments, des sensations, des émotions, des idées de ses personnages. Le constat de Dethurens sur la pièce de Claudel pourrait être appliqué au rapport de Pinter à la plume : « L'écriture est ce qui vient toujours après : elle n'est jamais première ni, à vrai dire, si précieuse au dramaturge. Que l'on commence par se taire, le reste viendra par surcroît⁸²⁰. » À ce stade où le spectateur note le recès de la parole dû à une certaine impuissance auctoriale, il se doit d'essayer de prendre le relais. Il ressort donc que cette aphasie textuelle, cette stase verbale, est une sorte d'appel lancé au spectateur (ou au lecteur) à continuer à écrire la suite des événements. Et cela est plus qu'un défi à relever, si l'on s'accorde avec Anne Surgers pour penser que « le silence verbal est parfois plus mystérieux ou plus lourd de sens qu'une parole⁸²¹ ». Le lecteur est donc invité à considérer le noir sur blanc, mais aussi à réfléchir sur ce dernier, c'est-à-dire à écouter le silence qui se tapit dans le texte. L'on serait même tenté de croire

⁸¹⁹ M.Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy » dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 177.

⁸²⁰ P. Duthereus, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel », p. 134.

⁸²¹ Anne Sugers, *Et que dit ce silence: la rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne, 2007, p. 29.

qu'« écrire uniquement avec les mots équivaut à se soumettre à l'impossibilité de tout dire⁸²² ». Les insuffisances et les inaptitudes de l'écriture à rendre compte avec les mots du langage de la complexité de certaines expériences se remarquent dès que l'on pénètre dans le domaine artistique de Pinter.

Dans cette rhétorique du silence, il ne faut pas négliger les conséquences de l'émotion sur le flux verbal. Dès qu'elle se présente le discours devient haché, coupé, saccadé et ponctué de pauses, silences dont certains sont plus longs que d'autres. *The Caretaker* est rempli de projections manquées, de vérités partiellement ou totalement tues, d'expériences oniriques inabouties, de tentatives inachevées, d'esquisses et d'amorces semblent le distinguer. Un personnage comme Davies nous aide à comprendre que le Moi apparaît comme une scène d'intériorité intraduisible. Le vieil homme n'arrive pas avec les mots à nommer avec exactitude ce qu'il vit en son for intérieur. Qu'il s'agisse des hésitations, des silences, des contradictions, des répétitions, etc., ce que ce discours donne à voir ce n'est qu'une carence globale.

À l'instar des romanciers qui, à des moments, sont amenés à rompre avec toute écriture hypotypique (toute mention explicite) pour aboutir à un discours plus expressif, des dramaturges comme Pinter adoptent la même stratégie. Ces écrivains ne se taisent pas parce qu'ils n'ont rien à dire ou ne peuvent rien dire ; ils s'abstiennent verbalement pour faire advenir avec le concours du spectateur une parole véritable, puisqu'« en plaçant ainsi au cœur de son texte ce qui est l'altérité absolue de toute parole, le silence, le romancier semble instrumentaliser la menace essentielle qui pèse sur toute écriture, l'incapacité à dire ou à décrire, afin de la transformer en un outil efficace, capable de le faire parvenir finalement à une plus grande expressivité⁸²³ ». C'est justement dans ce sens qu'il faut considérer le désistement verbal du père de famille vers la fin de *The Birthday Party*. Par son silence après l'enlèvement de Stanley, Petey empêche toute relation des derniers événements qui ont eu lieu à l'insu de Meg. Ce refus narratorial est une occasion pour permettre au lecteur d'émettre son propre jugement sur l'épilogue de la pièce.

⁸²² Maud Fourton, « Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans L'amour de Marguerite Duras », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 343.

⁸²³ Claire Barel-Moisan, « Stratégies du refus de la parole : silences et blancs dans Clotilde de Lusignan de Balzac », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 69.

Grâce à la monstration, un écrivain montre plus qu'il ne dit, qu'il ne décrit, car « le monde requiert d'être montré, au lieu d'être dit, il demande à être rendu visible⁸²⁴ ». L'un des traits caractéristiques du théâtre de Pinter est de nommer le moins possible. Il ne dit presque jamais ce qu'il y a ; il expose des faits et laisse au spectateur la latitude de leur trouver un nom ou de les qualifier précisément. *The Basement* nous en fournit une parfaite illustration. Dans cette pièce, Pinter ne donne pas de qualificatif à la société à laquelle nous avons affaire. C'est à partir de ce qu'il nous montre que nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une société qu'on peut qualifier, entre autres, de phallocratique. Car, au moment où la femme est appelée à trimer en cuisine, les hommes sont là à ne rien faire, sauf à jouer ou à se saouler : « Stott and Law at the table with lager. Jane comes to the back door. Lunch is up⁸²⁵ ». Il en va de même dans l'acte II de *Homecoming* où Ruth, la seule femme de la pièce, se voit dans l'obligation de servir les autres personnages : « Ruth hands coffee to all the men. She sits with her cup and Max smiles at her⁸²⁶. » On ne laisse apparaître sa joie qu'après avoir vu la femme faire ce qui semble être exclusivement sa tâche. Et la liste montrant que nous sommes sous la domination de l'homme est longue. Car, dès l'acte I de *The Birthday Party*, le spectateur peut voir l'espace que seule Meg occupe et occupera au travers la pièce. Elle y passe la plupart du temps à préparer du thé, les petits pains et autres mets qu'elle se charge de servir aux hommes : « Meg's voice comes through the kitchen hatch⁸²⁷. » En dernière analyse, nous dirons que les femmes où qu'elles puissent être dans les pièces de Pinter sont toujours au service des hommes. Elles les entourent de soins, à table, dans le salon comme dans la chambre à coucher. Indubitablement, il en va de même dans *Betrayal* où, à travers sa tenue, Emma nous renseigne sur ses activités domestiques : « Emma comes out of the kitchen. She is wearing an apron⁸²⁸. » Pour éviter de faire usage d'une quantité importante de mots, Pinter préfère montrer les choses. Il évite toute description en nous exposant les réalités. En fait, décrire ne se limite pas seulement à une énumération ou au pouvoir d'attribuer au moins un nom à chaque élément

⁸²⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 119.

⁸²⁵ *The Basement*, Plays 3, p. 152.

⁸²⁶ *The Homecoming*, Plays 3, p. 53.

⁸²⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 3.

⁸²⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 101.

constitutif du monde, c'est plutôt avoir la capacité à cerner chaque objet dans sa globalité. C'est être capable de dire les réalités de ce monde avec les mots du langage. Et ceci devient impossible si l'on considère la complexité des choses, la limite et la faillibilité de nos sens et de notre langage. Pour appréhender le sens profond des choses, un autre outil plus performant que le langage physicaliste semble s'imposer, car « il ne suffit pas de nommer tous les objets qu'il contient pour décrire le monde⁸²⁹ ».

Si décrire, c'est procéder, d'une part à une série d'énumérations et à une présentation des caractéristiques physiques et morales d'un être, d'une chose, etc., la monstration, elle, consiste à permettre à l'œil de se poser sur les éléments qui lui sont directement accessibles. Si l'image est d'essence monstrative, l'écriture, elle, aussi peut le devenir dès l'instant où le texte s'abstient d'expliquer, de dire les choses nommément en optant pour donner à voir par les mots, c'est-à-dire en fabriquant des images avec ces mêmes mots. Par exemple, dans *The Servant*, au lieu de présenter les formes et les couleurs des choses qui se trouvent dans la cuisine, Pinter choisit plutôt de montrer leur brillance : « The saucepan and the crockery glisten on the selves. [...] The kitchen glistens, the gas stove, the pans [...] »⁸³⁰. » Il se gardera également de décrire la tenue vestimentaire de Vera, il montrera plutôt la disposition de la jupe : « Vera's body inclines backward on the table, her skirt half way up her thighs⁸³¹. » Il laisse au réalisateur le soin de montrer que cette jupe est courte, puisque le moindre changement de position ou d'attitude laisse l'œil parcourir les cuisses nues de Vera. C'est ce que Tony fera inmanquablement, car de sa bouche sortiront les mots qui nommeront la réalité à laquelle lui et tout autre individu restent oculairement soumis : « Your skirt is too short⁸³². » Et même si Pinter ne dit pas que Vera et Tony se sont enlacés, la puissance ostensive de son écriture permet au lecteur de comprendre que les deux silhouettes déformées sur les casseroles ne sont autres que celles de ces deux personnages : « Two figures are seen distorted in shining saucepans⁸³³. » Au juste, en multipliant les gestes et les agissements de Barrett, Pinter

⁸²⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 16.

⁸³⁰ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

⁸³¹ *Id.*

⁸³² *Id.*

⁸³³ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

montre ce que le personnage évite de dire, et dont il va charger le lecteur de nommer verbalement : la curiosité et l'indiscrétion du personnage susmentionné : « Barrett enters, examines mail, walks to kitchen. Barrett studies two plates on table, chicken bones on them [...] »⁸³⁴.

Dans *One for the Road*, Pinter évitera de donner un nom précis à l'expérience douloureuse que traverse Victor. Ainsi donc, à partir de ce qu'il voit par les mots, le lecteur comprendra et pourra parler sans hésitation de torture, car les habits et les corps du personnage sont témoins de violence et de souffrance : « The door opens. Victor walks in, slowly. His clothes are torn. He is bruised. The door close behind him »⁸³⁵.

Dans le cadre relationnel, une pièce comme *Betrayal* donne à voir les trahisons, les infidélités, la mauvaise foi et une certaine forme d'intolérance. Il éclate au grand jour que pendant des années et des années, Robert, Emma et Jerry se sont trompés. Toutefois, si Emma, par exemple, a du mal à faire sa propre autocritique, mais préfère accabler son mari, Robert, Jerry, son amant et l'« ami » de ce dernier lui rappelle qu'elle, non plus, n'est exempte de tout reproche :

Emma: You know what I found out ... last night? He's betrayed me for years.

He's had ... other women for years.

Jerry: No? Good Lord.

Pause

But we betrayed him for years »⁸³⁶.

La monstration peut se traduire également par la présence d'une thématique que l'auteur se garde de citer nommément. Ainsi, seront montrés les interdits, entre autres, les tabous, l'insoutenable et le non-dit émotionnel.

À aucun moment dans *Betrayal*, Pinter ne nomme les maux dont souffre la société à laquelle nous avons affaire. Cependant, cela ne doit pas empêcher le spectateur de lui donner un nom, de trouver un qualificatif aux comportements, aux attitudes ou à la mentalité qu'il aura décelés. Le statut précaire de la femme au milieu de ce groupe d'hommes injustes et irrespectueux nous amène à dire que nous nous

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸³⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

⁸³⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 18.

trouvons dans une société discriminatoire où le sexe masculin, de par son égoïsme, méprise et ostracise la femme.

Robert: Well, to be brutally honest, we wouldn't actually want to a Woman around, would we, Jerry? I mean a game of squash isn't simply a game of squash, it's rather more than that. You see, first there's the game. And then there's the shower. And there's pint. And then there's lunch. After all, you've been at it. You've had your battle. What you want is your pint and your lunch. You really don't want a woman buying you lunch. You don't actually want a woman within a mile of the place, any of the places, really. You don't want her in the shower, or the pub, or the restaurant [...]⁸³⁷.

Dans le scénario de *Langrishe, Go Down*, le recours à la technique de monstration permet de ne pas nommer verbalement le crime passionnel perpétré par Imogen, après son coup de folie suite à la trahison supposée d'Otto: « Otto, whistling, climbs on bicycle, and begins to cycle. He glances towards the hedge, freezes, nearly loses his balance. / Through gap in hedge the cottage window, open. A shotgun muzzle trained directly at him ... Imogen sitting on the floor by window, with gun, trembling / A group of mourners whispering together. Gravediggers filling in the grave. In the distance Imogen and Lily walking away with the priest. / Imogen, in black, picks up a newspaper and sits down. She looks at the front page⁸³⁸. » Ce n'est qu'à partir de ces éléments visuels que le spectateur arrive à comprendre qu'Imogen n'a pas pu pardonner à Otto qu'elle soupçonne de la tromper avec une autre femme.

⁸³⁷ *Betrayal*, Plays 4, p. 57.

⁸³⁸ *Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 650-651 ; 658-659.

Chapitre III : La réalité physique du silence

Ce que nous envisageons de faire à ce niveau, c'est essayer d'examiner la présence du silence qui se note dans un texte grâce à certains éléments physiques visibles. Quand bien même le signifiant du silence serait zéro, vouloir lui nier toute existence, c'est s'attaquer à ce qu'il apporte au langage. Le silence peut apparaître à travers la corporéité des signes de ponctuation qui marquent, entre autres, sa présence. Ces éléments typographiques assurent à la fois la discontinuité et la continuité d'un texte, puisqu'ils « arrêtent le flot ininterrompu des mots pour permettre, ensuite à la langue de se poursuivre⁸³⁹ ». C'est grâce à eux que cette voix en manque de souffle se ressaisit avant de repartir de plus belle. C'est dire que si à l'écrit la place ou les instants du silence sont matérialisés par la ponctuation, à l'oral ils doivent être réellement pris en compte, sinon le discours s'essouffle ou s'arrête. Ainsi, ce que montre *The Birthday Party*, à travers l'expérience de Goldberg, c'est qu'il n'est pas sans danger de vouloir se faire entendre verbalement sans répit : « Give me blow. (Pause.) Blow in my mouth⁸⁴⁰. » Goldberg s'essouffle, après s'être lancé dans une longue démonstration discursive concernant sa loyauté, son respect et sa soumission d'antan à son mentor, Uncle Barney. Dans la perte provisoire de respiration par Goldberg et l'acte de McCann qui consiste à lui souffler dans la bouche, sont montrés l'essoufflement du langage et des efforts pour relancer le discours. Avec le temps, le discours peut connaître certaines difficultés pour continuer. Et par conséquent, pour le faire repartir, le rallumer, c'est important de lui trouver du soutien, un souffle nouveau. Cet état de fait peut survenir quand le locuteur aura épuisé ses ressources nécessaires. C'est exactement ce qui arrive lorsqu'un orateur s'arrête puisqu'il a besoin de souffler : il s'agit du silence aérobique. L'oxygène est tant requis à cet instant pour reprendre la respiration, et au demeurant repartir verbalement.

Dans *The Servant*, les silences dans la réplique de Tony matérialisés par des points de suspension laissent entrevoir une certaine gêne liée à l'offre de service par Vera. À travers ces silences presque palpables, Tony ne voit pas positivement

⁸³⁹ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 21.
⁸⁴⁰ *The Birthday Party*, Plays I, p. 73.

l'initiative de Vera. Il y verrait des calculs, intentions inavouées, d'autant plus qu'ils se retrouvent tous seuls dans cette maison :

Vera: Can I get you anything, sir?

Tony: No...no⁸⁴¹.

III.1. La portée des mentions didascaliques

À travers des silences matérialisés par le mot « *Silence* », des pauses signalées par des tirets (—), des points de suspension (...) ou par des réitérations didascaliques de « *Pause* », nous essayerons de comprendre ce que Pinter n'explique jamais dans son texte à l'acteur, à savoir les raisons de ses choix et orientations, pourquoi pendant un certain temps rien ne se passe verbalement. Toutefois, pour faire parler ce qui se lit ou se remarque sans aucune explication auctoriale, l'approche se doit d'être autour des appropriations contextuelles et cotextuelles pour éviter toute subjectivité. Cela montre qu'un discours peut être contraint à l'arrêt provisoire ou net et définitif pour plusieurs raisons. Suivant les cas, une idée peut être entamée dans une phrase avant de se voir interrompue pour être reprise dans une autre phrase et être abandonnée. Et bien que ces interruptions puissent revêtir une certaine ambivalence, il faut tout de même noter qu'elles peuvent être dues à plusieurs raisons : colère, hésitation, gêne, doute, stratégie, etc. Dans cette rubrique des pauses sont pris en compte les moments où l'auteur reprend la parole de son personnage afin qu'il puisse dire ce qui se passe pendant le temps qu'il l'a réduit au silence. En tous les cas, la configuration que nous pourrions avoir semble être la suivante :

Exemple 1 : par une amorce / interruption, puis reprise =

Roote: Tell me...

[...]

Roote : How's 6457 getting on⁸⁴² ?

Ou exemple 2 : par un locuteur 1 / abandon, puis locuteur 2 =

Davies: I was lucky you come into this caff. I might have been done by that Scotch git. I been left for dead more than once.

Pause.

⁸⁴¹ The Servant, Screenplays 1, p. 49.

⁸⁴² The Hothouse, Plays 1, p. 189.

I noticed that there was someone was living in the house next door⁸⁴³.

S'agissant du premier exemple, la pause (...), ce court temps d'arrêt dans la production verbale ou ce silence de Roote serait dû à une hésitation. Il serait confronté au problème mémoriel, d'où ce laps de temps pour chercher le bon numéro dont il veut parler avec Gibbs. Cependant, la *Pause* entre les deux idées développées dans la réplique de Davies coïncide avec le moment où il cherche à reporter son esprit sur d'autres questions, telles que celle du voisinage sur lesquelles il voudrait être informé et rassuré par les positions éventuelles d'Aston. En dernière analyse, après avoir vanté la vaillance salvatrice d'Aston qui lui a évité d'être laissé pour mort dans ce café, Davies juge alors nécessaire de trouver des sujets par lesquels il parviendrait à pénétrer les réalités quotidiennes du nouveau cadre spatial où il espère élire domicile en toute sécurité. Ce silence, cette « *Pause* » obéit donc à une volonté d'arriver à faire parler Aston, à l'entendre révéler des choses sur son entourage. Il agit de cette façon pour pousser son hôte à lever le voile sur ce nouveau monde qui l'entoure. Du reste, chez Davies, le désir de surseoir au verbal oral afin de briser le silence d'Aston pourrait être corroboré par ses gestes et sa phrase aposiopésique qui viennent tout de suite après : « Davies (Gesturing): I noticed [...]»⁸⁴⁴. » En revanche, dans *The Birthday Partry*, l'arrêt du discours de Stanley (—) qui fait suite à la précision apportée par Goldberg est plus dicté par la peur de se voir réprimander davantage que par tout autre calcul. Il cherche à éviter de prononcer le mot qui pourrait exacerber l'irritation de son interlocuteur :

Goldberg: Sit down.

McCann: Why should I?

Goldberg: If you want to know the truth, Webber, you're beginning to get on my breasts.

Stanley: Really? Well, that's⁸⁴⁵—

Dans une pièce comme *The Dwarfs*, où on a des pauses, sinon à chaque page, du moins toutes les deux pages, les silences obéissent à un ordre bien particulier. En fait, les premiers silences de Len s'inscrivent dans la liste de ses efforts visant à convaincre Pete de son obstination à ouvrir la brique de lait trouvée dans les placards de Mark :

⁸⁴³ *The Caretaker*, Plays 2, p. 10.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁴⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39-40.

Len: Uuh! Uuuhh... It's stiff.

Pete: I wouldn't open that.

Len: Uuuhh.... why not⁸⁴⁶?

Dans l'intention de faire partager ses idées et ses choix à Mark, Len juge opportun de se taire pour l'amener à réagir positivement. Tout est calcul chez lui comme il a si bien commencé à apprendre les mathématiques et autres matières :

Len: you should follow my example and take up mathematics.

Look! All last night I was working at mechanics and determinants.

There's nothing like a bit of calculus to cheer you up.

Pause.

Mark: I'll think about it⁸⁴⁷.

Cependant, les *Pauses* marquées après les répliques de Pete dans des échanges avec Len s'expliquent par son souhait d'entendre la réaction de ce dernier. En apostrophant son interlocuteur par un « *you* » interpellatif, il finira par s'arrêter verbalement un instant pour l'écouter attentivement :

Pete: Listen. Can't you see we're trying to play chess?

Pause.

Len: I've called them in to keep an eye on you two, you see⁸⁴⁸.

À ce point, il faut voir les « *Silence* »[s] dont la récurrence est très forte dans *The Dumb Waiter* ; plus de quinze fois sur une pièce de trente-six pages. Le premier *Silence* s'installe dès le départ, puisque aucun mot ne s'échange entre Ben et Gus. Pendant que le premier est concentré dans sa lecture, le second se penche sur ses lacets : « Ben is lying on a bed, left, reading a paper. Gus is sitting on a bed, right, trying his shoelaces, with difficulty [...]. Silence⁸⁴⁹. » Au fil du temps, ces *Silences* se renforcent avec la mention des *Pauses* (plus de vingt fois) et peuvent cette fois être dus aux cessations de bruit qui venait de troubler le calme dans lequel attendent ces deux personnages. Il s'agira dans ces circonstances d'un silence qui est interchangeable avec le calme, c'est-à-dire quand aucun bruit dérangeant ne se fait plus entendre : « The hatch falls back into the place. They turn quickly, their eyes meet. Ben turns back to his paper. Silence⁸⁵⁰. »

⁸⁴⁶ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 80.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁴⁹ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 113.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

III.2. Contenu prosodique : flux discursif et rythme verbal

Ce dont il est question ici, c'est de montrer que la prosodie peut s'appliquer aussi au langage. En effet, la plupart du temps cette question n'est abordée qu'en corrélation directe avec les éléments linguistiques. La prosodie n'est pas une caractéristique exclusive du langage, vu que le silence en propose aussi quelques éléments. En plus, vouloir refuser cette propriété au silence, c'est nier une partie de la réalité du langage qui ne peut exister sans lui. Il existe, même si le terme est stricto sensu impropre, une prosodie du silence. Elle se distingue aussi par la durée, l'intensité (légère ou épaisse), fréquence et manière occurrenceielle. Un silence peut être long, court, moyen ; il peut être profond, léger, épais. Sa fréquence varie, car elle peut être notée de temps à autre, de façon sporadique comme elle peut persister, se faire sentir dans le temps. La façon dont un silence survient peut être brusque, progressive ou incrémentale. D'un seul coup, un individu peut s'arrêter de parler. Ou il peut tendre vers l'arrêt de la parole en réduisant le flux verbal au fur et à mesure. Un locuteur peut aller d'un langage abondant à une certaine rareté verbale. En même temps qu'elle peut se noter dans la rhétorique du silence, la prosodie dans le langage parlé s'enveloppe également de silences. Disons-le en d'autres mots : dans un discours oral, ce qu'une personne ne dira jamais sur son état, ses intentions ou ses sentiments peut se percevoir grâce à la nature des silences qui accompagnent ses mots. Essayons ainsi de mieux comprendre comment sont construits ces silences : leur forme, leur durée, leur localisation (au début, au milieu ou à la fin). C'est donc tout à fait normal d'essayer de savoir comment les interruptions sont opérées : si elles sont faites de manière brutale ou progressive. Ce que nous entendons étudier, ce sont ces variations accentuelles, temporelles et de hauteur dans l'énonciation, dans la prononciation des mots, des phrases, etc., les interjections et ce qu'elles encodent. Comme on l'a vu plus haut, le discours du personnage de Pinter se distingue avant tout par la fragmentation, la discontinuité et la brisure du flux verbal. Le discours a souvent du mal à se dérouler correctement, qu'il s'agisse d'un monologue ou d'un dialogue. La pièce de Pinter intitulée *Silence* offre un modèle de communion phatique où la succession des silences compromettent l'effectivité et la fluidité de tout échange verbal. Au moment où Bates cherche à convaincre Ellen pour une sortie

en ville, celle-ci se montre toute laconique. Les réponses monosyllabiques qu'Ellen donne décèlent le flux verbal et révèlent son manque d'envie de s'engager dans cette interlocution que Bates essaie de lui imposer :

Bates : Do you want me to buy you a drink ?

Ellen : No.

Pause.

Bates : Come for a walk.

Ellen : No.

Pause.

Bates : All right. I'll take you on a bus to the town. I know a place. My cousin runs it.

Ellen : No.

Silence⁸⁵¹

Les efforts de Bates pour un réel dialogue échouent, à cause de nombreux silences que lui oppose son interlocutrice. Il y a toujours un élément qui vient rendre tout enchaînement caduc, créant ainsi un silence dont la durée peut être plus ou moins courte, longue ou moyenne. Ces pauses ou ces silences qui ralentissent les échanges ou les répliques inondent les textes de Pinter. En général, ses textes sont ponctués de pauses, de silences entre deux répliques appelées pauses interphrases ; de pauses (silences) dans une phrase ou pauses intraphrases. Si bien que les silences interpersonnels suivent le schéma suivant :

Réplique 1.

Pause.

Réplique 2.

Exemple 1 :

Woman: I'm off liquids.

Pause.

Jo: Well, I.... I am sorry⁸⁵²...

De leur côté, les silences intrapersonnels sont pour l'essentiel construits suivant cet ordre :

1^{er} cas:

Phrase-type : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

⁸⁵¹ *Silence*, p. 197.

⁸⁵² *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 142-143.

Exemple 2 :

Jake: Mmmmm? Well, what was so funny... You see... it was really what she was wearing; really... that's what was so funny⁸⁵³...

(Des pauses, c'est-à-dire des silences qui hachent le discours du locuteur).

Ou 2^e cas :

Phrase-type A : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Phrase-type B : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 3 :

Davies:

A / I got out and... half way down I... I suddenly... found out... you see... that I hadn't got my pipe. So I come back to get it...

Pause

B / That ain't the same plug, is it, you been...⁸⁵⁴?

Nous noterons également que des silences interpersonnels peuvent davantage se renforcer par l'introduction des pauses intra-phrases et des pauses inter-répliques dans un dialogue. Ainsi, on aura :

Réplique 1.

1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause.

Réplique 2.

1^{er} syntagme suivi de points de suspension; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 4 :

Davies: Yes, what sort of... you know...

Pause

Aston: Well, I mean⁸⁵⁵...

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁵⁴ *The Caretaker*, Plays 2, p. 73.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

Ces silences intersubjectifs peuvent se multiplier grâce à des pauses intra-phrases, intra-répliques (dans une même réplique), des pauses inter-répliques (entre deux répliques par deux personnages différents) :

Réplique 1 :

Phrase-type A : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Phrase-type B : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Réplique 2 :

Phrase-type A' : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite (ou constituée d'une phrase lapidaire).

Pause

Phrase-type B' : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 5 :

Emma: It's a waste. Nobody comes here. I just can't bear to think about it, actually. Just... empty. [...].

Pause

It's just... an empty home.

Jerry: It's not a home.

Pause

I know... I know what you wanted... but it could never... actually be a home [...]⁸⁵⁶.

Au sujet de la chronémique, de ce temps que dure une communication, disons qu'elle est importante en ce qu'elle aiderait à mieux comprendre le statut des différents locuteurs ou leurs motivations. Un locuteur qui passe presque tout son temps à parler chercherait soit quelque chose à dissimuler par les mots employés, soit à montrer à son interlocuteur sa supériorité. Dans ce contexte où nous sommes, monopoliser le temps de parole revient non seulement à empêcher les autres de parler, mais surtout à éviter à être interrogé sur des questions gênantes. C'est une bonne façon d'esquiver tout échange sur des thèmes voire sur un sujet précis. À titre d'exemple, dans plusieurs passages de *The Caretaker*, on entend Davies parler sans

⁸⁵⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 43-44.

arrêt, jeter l'anathème sur tout le reste de la société dans le seul but d'apparaître comme un individu qui en a assez de souffrir le martyre. Pour gagner la confiance d'Aston et son soutien, faire de lui un allié, Davies a peur de se séparer des mots : il s'y agrippe. Leur perte serait perçue comme une opportunité donnée à son interlocuteur pour le forcer à faire face à des situations peu commodes. Une méfiance vis-à-vis du silence amène ainsi le vieil homme à se lancer dans une vaste opération d'expression verbale qui se solde par une abondante production d'énoncés vagues et superficiels qui maintient son hôte plus dans une position d'« écoute » que celle de l'orateur.

L'acte I de *The Caretaker* apparaît donc comme une véritable phase d'expérimentation de la peur du silence, du monopole de la parole par Davies et du « silence » d'Aston. Or, comme on peut s'en apercevoir, le changement prosodique (intonatif) du discours de Mick plonge Davies dans une énorme gêne verbale. Les mots l'ont provisoirement quitté. Au point que sa parole est ralentie, ses phrases sont hachées, à cause de nombreuses hésitations. Dès lors, il comprend que tout n'est pas permis verbalement sur Aston, que rien ne peut se concevoir sans difficulté, et par conséquent les mots pour l'expression n'arrivent plus aisément :

Mick: What did he say then, when you told him I offered you a job as a caretaker?

Davies: He... he said... he said...something about... he lived here.

[...]

Mick: Where did he come from?

Davies: Well... he.... he⁸⁵⁷...

Pour une meilleure compréhension du rapport de la prosodie à la personnalité, analysons *Butley*. Dans ce long métrage réalisé par Pinter, certains éléments prosodiques nous aident à comprendre les personnages. Par exemple, le ton véhément que Ben adopte en s'adressant à Joey en dit long sur qui il est. C'est un personnage sans retenue et qui ne montre aucun égard envers ceux qu'il considère inférieur à lui. Cette véhémence verbale est symptomatique de son cynisme, de ses tendances autoritaires sans limites. On s'aperçoit que dans cette société patriarcale ; même s'il a du mal à assumer son homosexualité, Ben voit Joey comme un partenaire qu'il doit dominer. Et élever le ton est une façon de l'amener à plier, à rester docile.

⁸⁵⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 68-69.

Si nous examinons à présent *The Birthday Party*, il est clair comme leur intention est de réduire Stanley plus que jamais au silence, Goldberg et McCann s'inscrivent dans un autre schéma discursif dans lequel ils jugent toute répétition anaphorique lourde. À partir de l'ellipse du syntagme verbal « We'll provide » dans les dix-huit courtes phrases qui vont se succéder, les deux orateurs accélèrent leurs discours, car le but visé est d'étouffer verbalement leur victime. Ils n'entendent aucunement lui donner l'occasion de glisser le moindre mot :

McCann: We'll provide the skipping rope.

Goldberg: The vest and pants.

McCann: The ointment.

Goldberg: The hot poultice.

McCann: The fingerstall [...] ⁸⁵⁸.

En fin de compte, la volubilité de Goldberg et celle de McCann contraignent Stanley à l'abdication. Le silence observé est donc celui d'un individu privé de parole par le monopole de la parole par des acteurs plus puissants.

III.3. Le degré de profondeur du silence dans les poèmes de Pinter

Par ce regard porté sur les poèmes de Pinter, l'on entend à la fois saisir le message qu'ils véhiculent et profiter de la richesse qu'ils recèlent. Pour comprendre le silence dans les œuvres poétiques de Pinter, il faut écouter cette autre voix qui prend la place de celle-là qui est vidée de son contenu. Le pouvoir suggestif et évocateur du langage fait que beaucoup de silences traversent la poésie ; au lieu de dire, de décrire, Pinter fait place à l'allusion et à la suggestion. Ce qui constitue l'esthétique et l'expressivité poétiques de Pinter, c'est ce génie qui permet de faire entendre les voix du silence, ce langage sous-jacent. La poésie ne pourrait pas exister sans cette stratégie discursive qui fait appel à la perspicacité et à la sensibilité du lecteur. Le silence a toujours été, et le demeurera toujours, le compagnon du texte poétique : il en constitue l'énergie, le sens et la beauté. Il capte l'attention du lecteur et l'invite à descendre dans les profondeurs pour y chercher ce qui lui est accessible *hic et nunc*, c'est-à-dire essayer de ressortir ce qui essaie de lui échapper auditivement et scopiquement. Comme l'écrit Michèle Finck: « La consubstantialité de la poésie et du silence s'est encore accrue au vingtième siècle. Le poème n'a de cesse qu'il ne donne

⁸⁵⁸ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 77.

à voir et à entendre le silence, qu'il ne se mesure à la limite qu'est le silence. On reconnaît un poète à la façon qu'il a de se taire, de faire résonner le silence dans la matière verbale⁸⁵⁹. »

Or, pour mesurer réellement la profondeur, la complexité, l'ésotérisme ou ce que Martin Esslin appelle « le double jeu du langage de Pinter⁸⁶⁰ », il ne faut pas seulement s'arrêter à son théâtre. L'analyse doit s'étendre sur ses premières réflexions poétiques ; celles-ci sont enceintes de ressources qui ne peuvent voir le jour qu'avec une maïeutique de l'écoute dans le silence. Autrement dit, c'est dans la plus grande concentration que toute personne qui étudie l'œuvre de Pinter arrivera à pénétrer les vers et à les dépasser, c'est-à-dire à entendre ces voix « noyées » par le texte et à saisir ces réalités qui apparaissent en filigrane ou qui affleurent. Aporétiquement, pour arriver à faire parler ces voix sourdes, tuées dans sa poésie, l'imagination anticipatrice du lecteur doit précéder tout discours auctorial comme l'indique si bien Ossip Mandelstam : « Il n'y a pas encore de mot, que déjà l'on entend le poème, on entend son image intérieure que palpe l'ouïe du lecteur⁸⁶¹. » Le poème est ainsi un silence dont un autre silence est la source génésique, et ne peut livrer un sens que dans un silence tiers, dans une sorte de « contemplation sonore, la contemplation par l'ouïe⁸⁶² », cet instant de profonde concentration et d'absorption au cours duquel le sujet-lisant s'élève au-dessus des mots et de ce qui les environne pour défier l'inexprimable. Pour Valéry, à force de se suspendre au temps, le langage pour le silence finit par s'élaborer et livrer ses secrets et sa quintessence :

Patience, patience
Patience dans l'azur !
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr⁸⁶³!

S'il est clair qu'un silence précède le silence d'un poème, il va sans dire qu'un autre silence est nécessaire pour faire advenir ce qui n'a pu être exprimé par les mots. C'est seulement ce silence ultime qui va permettre au poème de s'ouvrir à

⁸⁵⁹ Michèle Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 169.

⁸⁶⁰ Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*.

⁸⁶¹ Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Paris, Gallimard, trad. de Mayelaveta, 1990, p. 50.

⁸⁶² Paul Claudel, *Journal, t. I (1904-1932)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 191.

⁸⁶³ Paul Valéry, « Palme », *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 155.

ce qui semble échapper à sa matière verbale. À travers cette « brouette de silence[s]⁸⁶⁴ » qui « charrient un nombre infini de significations et [qui] remplissent des fonctions les plus diverses⁸⁶⁵ », seul un silence actif et profond du lecteur peut aider à appréhender ces réalités inouïes et complexes.

Bien entendu, l'intérêt d'étudier le langage poétique se justifie par ses énormes pouvoirs expressifs qui n'existent dans nul autre genre littéraire. Les mots du texte poétique, de par leur allusion, leur pouvoir suggestif aideraient le lecteur à mieux se faire une idée de ce qui est voulu exprimer : « Quant aux paroles improvisées, ce que j'avais à dire était dans mes silences, non dans mes mots. Car si je n'ai pas dit ce que j'étais venu dire, c'est qu'arrivé à pied d'œuvre j'y ai renoncé. Et parce qu'après les poèmes il m'a paru que ce que j'avais à dire ne se pouvait plus dire avec les mots⁸⁶⁶. » Même si l'on ne peut s'empêcher de regrouper dans l'isotopie du silence poétique la pause, la coupure, la cessation et le retrait, une meilleure compréhension de ce qu'il est réellement ne dépendra que de l'examen du sens tropologique des lexies et d'une profonde considération du son, du rythme et des images. Dans un texte poétique, les mots ne seraient que des apparences sonores ; ce qu'ils veulent traduire ou signifier ne se trouve que dans ce qui ne s'entend pas, c'est-à-dire dans le connotatif, dans le sens second et dans le métaphorique. La poésie est une île sonore dans l'océan de la prose ; ou avec d'autres images : la vivante oasis de la musique et de la poésie est comme perdue dans le muet, dans l'immense désert de l'existence prosaïque ; de même que l'architecture meuble artificiellement l'espace avec ses volumes, ses cubes, ses tours, de même que le peintre peuple la surface monotone avec l'animation multicolore, c'est-à-dire avec la positivité et la diversité bariolées des couleurs, ainsi la musique et la poésie animent superficiellement le temps avec leurs rythmes et leur bruit mélodieux⁸⁶⁷.

⁸⁶⁴ René Char, cité par Gabriel Athens, « Le silence et sa réponse », in *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 210.

⁸⁶⁵ Jonathan Pollock, « Le silence au cœur du vortex (Ezra Pound) », in *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 216.

⁸⁶⁶ Antonin Artaud, « Lettre à Maurice Saillet du 23 janvier 1947 », *Œuvres*, éditées par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 198.

⁸⁶⁷ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

Sur la vision de Pinter du temps, aucun poème ne serait plus pertinent et parlant que ce qui ressort du silence de « Later ». Dans ces vers, nous arrivons à percevoir les différents moments qui composent le temps et leur interdépendance. En clair, le passé n'existe que par rapport au futur dont une partie est dans le présent qui, à son tour, est un futur par rapport au passé et devient un passé dès qu'un futur proche ou lointain lui reprennent sa place. L'importance du passé réside en ce qu'il est une référence pour le présent et le futur. C'est dire que la vie d'un être qui est faite de souvenirs, de projections, d'anticipations et de déroulements ne peut être comprise que dans cette imbrication temporelle:

Later. I open the back door
Light gone. Dead trees.
Dead linoleum. Later.
Later. Blackness moving very fast.
Blackness fatly.
I live here now⁸⁶⁸.

Il y a lieu de penser que c'est dans cette logique temporelle qu'il faut inscrire « Death may be ageing ». Ce qui se dégage de ce poème, c'est que la force et la puissance dont les êtres vivants font montre ne sont que des réalités fragiles et éphémères. Car, chaque instant qui passe nous en dérobe des doses insoupçonnées, ce qui nous mène inexorablement vers la finitude :

Death may be ageing
But he still has clout
But death disarms you
With his limpid light
And he's so crafty
That you don't know at all
Where he awaits you
To seduce your will
And to strip you naked
As you dress to kill
But death permits you
To arrange your hours
While he sucks the honey

⁸⁶⁸*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, Londres, Faber & Faber, 2005, p.157.

From your lovely flowers⁸⁶⁹

À travers cette personnification de la mort, notre attention reste focalisée sur un ennemi aussi puissant et redoutable qu'est cette réalité destructrice qui anéantit tout sur son passage. Dans *The Birthday Party*, l'atteinte à l'état psychologique de Stanley est compréhensible ; il a peur, parce que « la mort est, à la fois, la trace redoutée et la perte de toute trace⁸⁷⁰ ». Il sent que tout peut être nié, sauf l'existence de la mort. La mort est la seule réalité que nous ne pouvons nier avec efficacité, cependant ce dont nous ne pouvons refuser la survenance advient pour nous nier notre existence. La mort est ce qui s'impose, malgré tout effort de négation de la part de l'être humain ; elle est une force contre laquelle il n'y a aucune parade, ainsi que l'explique Beckett : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède⁸⁷¹ ! » Nous voyons que tous les efforts de l'homme ne seraient que pour la recherche de ce qui va se révéler provisoire et imparfait. Au point que « The Old Days », un autre poème dans lequel Pinter revient sur les débuts difficiles et humainement douloureux des sociétés dites démocratiques. Ce que nous appelons aujourd'hui démocratie ne saurait être abordé sans que des silences soient faits sur ce qui s'est passé avant son avènement. La construction de la démocratie est faite dans le sang, car, il a fallu abréger des vies, celles de ceux qui voulaient faire entendre des opinions différentes:

Well, my wife wanted peace.
And so did my little children.
So we killed all the lefties
To bring peace for our little children⁸⁷².

Pour des intérêts égoïstes et des raisons idéologiques, les défenseurs d'un nouvel ordre mondial n'ont pas cherché à comprendre, si bien que des exécutions sont menées en toute impunité, car ceux qui en sont les victimes sont considérés comme les ennemis du changement et du progrès. C'est dire qu'il fallait, par tous les moyens, faire taire ces voix perçues à la fois comme dangereuses et menaçantes à

⁸⁶⁹*Ibid.*, p.180.

⁸⁷⁰Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 69.

⁸⁷¹Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 84.

⁸⁷²*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.176.

l'ordre public. Rappelons, à ce niveau, que Pinter s'oppose à toute forme de violence qui obéit soit à des enjeux stratégiques, soit à des croyances religieuses. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut essayer de lire le discours ironique qu'il s' imagine « écrire » volontairement pour George W. Bush: « Dieu est bon. Dieu est grand. Dieu est bon. Le Dieu de Ben Laden est mauvais. Son Dieu est un mauvais Dieu. Le Dieu de Saddam était mauvais, sauf que Saddam n'avait pas de Dieu. C'était un barbare. Nous ne sommes pas de barbares. Nous ne décapitons pas des gens. Nous croyons en la liberté. Dieu y croit aussi [...]»⁸⁷³ ». Le terrorisme qu'il soit religieux, idéologique ou d'État est condamné jusqu'à la dernière énergie par Pinter. Dans son combat pour la liberté et la dignité humaines (« Any human being has his, or her, innate dignity⁸⁷⁴ »), il refuse toute hypocrisie comme celle des politiques qui consiste à galvauder des valeurs et des principes aussi essentiels.

Dans « Camera Snaps », Pinter nous emmène dans l'univers de la politique et de la religion où, des deux côtés, les individus sont exclusivement mus par le pouvoir, son exercice ou sa conservation. Au moment où le politicien cherche à diviser pour faire perdurer son règne et renforcer son pouvoir, l'ecclésiastique s'emploie inlassablement à enchaîner des consciences, à prêcher pour la toute puissance de sa paroisse :

The politician tricks the mouse,
Whose bites are rancid
In that aloed wound
The sun's in the cabinet [...]
The churchman at his game
Unrolls his fishing-line,
Jabs an even pool
Dark across the cabinet⁸⁷⁵.

De part et d'autre, le peuple reste toujours la victime, car on se sert de lui comme d'un troupeau. Le minimalisme verbal, c'est-à-dire une économie délibérée de mots, ne permet pas de dessiller les yeux du lecteur. Il faut préciser que le poème ne dépasse pas trois vers. Ce choix d'énonciation lapidaire par Pinter est une façon

⁸⁷³ *Art, Vérité et Politique*, p. 32.

⁸⁷⁴ *Langrishe, Go Down*, p. 642.

⁸⁷⁵ *Collected poems and prose*, p.17.

de ne pas dire pour nous obliger à nous interroger, à trouver au texte une signification qui sied le plus à son contexte d'énonciation. Le refus de dire, ce refuge dans le silence par Pinter est presque permanent. Un poème tel que « I know the place » suscite aussi de nombreuses interrogations. Beaucoup de vers se succèdent et les choses deviennent même beaucoup plus complexes et ésotériques. L'espace devient mystérieux, ainsi que l'identité de la personne à laquelle le poète s'adresse. En plus de tout cela, des silences couvrent ses faits et gestes ; on n'en saura pas plus sur le contenu de ce qu'il fait pour se rapprocher de son interlocuteur qui nous est inconnu. Tout est dit dans la façon la plus évasive et lacunaire qui soit :

I know the place.
It is true.
Everything we do
Corrects the space
Between death and me
And you⁸⁷⁶.

L'on arrive à la conclusion qu'un grand silence et un réel mystère entourent l'identité des individus dont Pinter parle dans ses vers. Encore, dans un autre poème intitulé « Paris », même si nous pouvons imaginer qu'il fait allusion à son amour avec qui il passe des vacances estivales dans la ville lumière, bien des éléments se dérobent aux mots :

The curtain white in folds,
She walks two steps and turns,
The curtain still, the light
Staggers in her eyes.
The lamps are golden.
Afternoon leans, silently.
She dances in my life.
The white day burns⁸⁷⁷.

Dans "It is Here", malgré un semblant de refus de nommer clairement la personne, la mention de (*for A*) qui suit directement le titre du poème montre que celui-ci est dédié à sa femme, Antonia Fraser, dont il ne sera séparé que par la mort (de 1980 à 2008). Quand bien même le lieu ne serait pas désigné explicitement, il va

⁸⁷⁶ *Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p. 160.

⁸⁷⁷ *Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.159.

de soi qu'il fait allusion à l'endroit où pour la première fois leurs deux cœurs se sont parlé et ont échangé ce qu'aucun mot du langage ne pouvaient à cet instant précis prendre en charge: « It was the breath we took when we first met. Listen. It is here⁸⁷⁸ ». Et même si le lieu de la première rencontre reste encore imprécis, il est incontestable que ce qui s'est passé ce jour-là est gravé dans leur mémoire. Dans ces circonstances, ce que l'un a senti pour l'autre est si fort qu'ils ne peuvent l'oublier facilement.

Si dans le poème que nous venons de voir certains éléments nous permettent d'avancer que l'être aimé est sa deuxième femme, dans un autre comme «Ghost» composé en 1983, un an après le décès de sa première épouse, Vivien Merchant, nous amène à dire que Pinter y parle d'elle. De vieux souvenirs qu'ils ont vécus de 1956 à 1980 le revisitent irrésistiblement après la disparition de celle qu'il a divorcée en 1980 pour épouser Antonia Fraser. Ce que nous apprend ce poème, c'est qu'entre Pinter et sa défunte femme, la plaie restera toujours ouverte:

It didn't smile it did not weep
Its eyes were wide and white its skin
I did not smile I did not weep
I raised my hand and touched its cheek⁸⁷⁹

Leurs silences montrent la profondeur de la cassure et l'impossibilité de trouver des mots pour régler leur différend. Toutefois, le geste de Pinter « I raised my hand and touched its cheek » indique qu'il a saisi le message de Vivien qui n'arrive pas toujours à se remettre de cette rupture : elle semble être venue pour chercher de la consolation.

Pour se faire une idée du cadre spatial et temporel dont parle Pinter, il est nécessaire de considérer certains éléments exotiques qui apparaissent dans un poème comme « Night's Ease ». En effet, ces vendeurs de bananes (« ten bananamen⁸⁸⁰ »), ce genre de population ailée (« nine cormorants⁸⁸¹ ») montrent bien qu'on est dans une région tropicale, même si aucun mot ne le dit nommément.

⁸⁷⁸*Ibid.*, p.169.

⁸⁷⁹*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.166.

⁸⁸⁰ « Night's Ease », dans *Ten Early Poems*, p. 7.

⁸⁸¹ *Id.*

Ce qui y est le plus frappant, c'est la manière dont on montre l'invasion par une nuit noire de l'espace où leur embarcation se fraie un chemin. Avec la disparition totale du soleil, tout ce qui se voyait à l'horizon disparaît maintenant de vue, y compris ces cormorans et autres espèces aviaires :

And the boned sky gulped all the birds.

And then somebody came and brushed with a gunmop

And the mirror sulked showing us nothing⁸⁸².

Cependant, toute cette quantité de coquelicots qui jonchent le quai non seulement nous amène dans une ancienne colonie britannique, l'Inde, mais nous renseigne sur la date : c'est un dimanche marquant la commémoration de la signature de l'Armistice de 1918. Ainsi, à l'instar du Royaume-Uni, l'Inde marque cet événement par des manifestations durant lesquelles les associations caritatives vendent des coquelicots en papier ou en plastique au profit des mutilés de guerre. Cependant, une telle pratique loin du territoire britannique étonne le poète : « A curious platform mouldered with poppies⁸⁸³. » Et pendant tout ce déplacement à bord d'une embarcation en pleine nuit, le dernier vers du poème nous apprend que la peur gagnait le rang des passagers :

All the vegetation had vanished,

And the nightwires broke our blood open⁸⁸⁴.

Par des images fortes, voire parfois proches du surréalisme, Pinter nous laisse le soin de décrypter des messages enfouis. Dans « The worm that ate a building down », à la suite d'une lecture des premiers vers nous nous faisons une idée de ce qui les motive. En effet, une vie fauchée à fleur de l'âge constitue l'effondrement des espoirs, de l'amour et des promesses. Quand la mort survient, c'est l'anéantissement de tous les efforts, de tous les sacrifices et de toutes les projections :

The worm that ate the building down, sucked

The promise out, among mules and muds

Poisoned pulse of love

The child is born and dies

That man chosen and gone alone,

⁸⁸² *Id.*

⁸⁸³ *Id.*

⁸⁸⁴ *Id.*

Crying his dead crown⁸⁸⁵.

En même temps, dans un poème comme « Once, in a ventriloquist evening », disons que quand les lèvres pour le dire ne sont plus là, un autre moyen pour exprimer le message est possible. Ceci peut se faire grâce à une nouvelle option : celle de la ventriloquie. Ventriloquer, c'est pallier toute impossibilité verbale, toute difficulté de dire. Et par une accumulation homéotéleutique en apicales sonores [d], une réelle envie du sujet à se parler exclusivement se perçoit :

Once, in a ventriloquist evening,
When winter scoffed the dummy head,
Said God your messenger is dead,
The lines are cut, and all the roads
Are snaked, I,
Bullseyed under moss lamp,
Verbed a fable to this hymning sound⁸⁸⁶.

Ce poème nous permet d'aborder la question du soliloque. Soliloquer, c'est s'enfermer verbalement sur soi-même ; c'est un moment dépourvu de toute dynamique dialogique et interlocutive. L'individu signe ainsi l'avènement d'un silence altérité qui l'accompagnera tout au long de son processus. Le soliloque peut être perçu comme une tentative de rompre d'avec l'altérité. L'on se dérobe à tout échange verbal, car l'autre nous fait peur. Un locuteur qui se parle, qui refuse de s'ouvrir au public est l'unique récepteur de son message, sa production verbale ne saurait dépasser le cadre physique et subjectif qui lui sont exclusifs. Comme le montre Edward Sapir, l'individu parle, s'écoute et se répond : « Le sujet parlant et le sujet entendant sont confondus en une seule personne qui, peut-on dire, se communique ses pensées à elle-même⁸⁸⁷. » Le soliloque indique au moins deux choses : la solitude et la pudeur. Lorsque le poids de la solitude commence à devenir insupportable, l'individu entame une discussion avec lui-même. Car, s'entendre parler, c'est se convaincre de sa présence dans un monde, même à défaut d'avoir un interlocuteur. En revanche, quand c'est la timidité qui retient notre langue en public, il suffit qu'on en s'éloigne pour que des mots commencent à fuser. C'est comme si ce

⁸⁸⁵ « The Worm that ate a building down », dans *Ten Early Poems*, Warwick, The Greville, Press, 1992, p. 13.

⁸⁸⁶ « Once, in a ventriloquist evening », dans *Ten Early Poems*, p. 11.

⁸⁸⁷ Edward Sapir, *Le Langage*, trad. S.M. Guillemin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 22.

qui a été jusque-là refoulé prend le dessus sur le sujet. Si bien qu'il parle maintenant tout seul physiquement, mais il est toujours à l'esprit avec ou à d'autres personnes. En tous les cas, le soliloque est un silence, puisqu'il ne s'inscrit pas dans un schéma interlocutif direct et il est circonscrit dans une spatialité intra-subjective, seul celui qui parle s'écoute et s'entend : c'est donc une sorte d'« intra-locution ». Le monologue se distingue du soliloque en ce qu'il est une parole qui se fait entendre toute seule sur un espace. Un seul discours résonne au milieu des silences observés par d'autres gens à qui le « monologuiste » ne s'adresse pas individuellement. Au vrai dire, le seul exemple de monologue dans le théâtre de Pinter se note dans l'Acte III de *The Caretaker* lorsqu'Aston revient sur les circonstances de son séjour dans un hôpital psychiatrique et sur ses souffrances.

III.4. De l'exclusion verbale ou des échanges fermés

Le recours aux sociolectes ou aux expressions spécialisées fait que, au-delà de son cadre d'application et du groupe ciblé, ce langage devient incompréhensible. Il ne vaut guère mieux que le silence pour des individus non initiés à cette forme verbale. C'est un hermétisme graphique qui isole et exclut toute personne étrangère au cercle, ainsi qu'il se présente dans *The Heat of the Day*, un scénario de Pinter inspiré du roman d'Elizabeth Bowen où le recours au langage codé se justifie par la volonté d'exclure verbalement une catégorie du public, surtout dans un contexte de guerre :

Stella (To Peter) : What do those letters on your armlet stand for ?

Peter : It's top secret.

Ernestine : Did I see you wearing your armlet outside the gate ?

Peter : We kept under cover⁸⁸⁸.

Les secrets qui se cachent dans les lettres sur le brassard de Peter ne seront jamais clairement expliquées à Stella. Malgré son désir de connaître leur signification, son interlocuteur se refuse à toute explication. Car, dans ce contexte de guerre où certaines révélations peuvent faire tort, Peter se montre verbalement prudent et énigmatique. On le voit, en raison de leur densité et de leur profondeur, certaines formes de discours, surtout spécialisés excluent une catégorie de public. En

⁸⁸⁸*The Heat of the Day*, Screenplays 3, p.173-174.

effet, fort convaincu que son objet d'étude doctorale n'a rien à avoir avec la connaissance de la vie de tous les jours et que ses essais philosophiques s'adressent aux initiés, aux esprits préparés à l'analyse, à l'examen et à la critique, Teddy se refuse d'expliquer leur contenu aux membres de sa famille : « You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works[...]»⁸⁸⁹. » Les personnes qui s'amuse à lire le contenu des textes spécialisés adressés à des groupes ciblés, se retrouvent sans repère. Les mots qu'elles y retrouvent deviennent inintelligibles ; ils dépassent leur entendement. Leur intrusion se solde par un échec, donc par des silences, puisque ce qu'elles cherchaient à comprendre se révèle impénétrable. Pour s'imprégner du contenu verbal de ces textes « savants », il faut au préalable s'informer de ses subtilités et du registre. Sinon, c'est une sorte de barrière qui se dresse devant le lecteur. Il se voit ainsi exclu de ce cadre ; les mots rencontrés ne lui parlent pas du tout, ils ne lui disent rien. Il est dans le silence du message véhiculé, ce qui nous fait dire que le silence peut bel et bien exister là où le langage se déploie ; simplement ses mots restent insaisissables.

⁸⁸⁹*The Homecoming*, Plays 3, p. 69-70.

TROISIÈME PARTIE

Le langage des planches chez Pinter

Chapitre I : Le sens de quelques données *extra mentem* parlantes

Par données *extra mentem* parlantes, nous entendons tout élément visible qui permet l'accès à d'autres aspects cachés du personnage. Quant à leur rapport à la réalité, il importe de considérer l'attitude de certains personnages. Dans *The Caretaker*, par exemple, Mick, Davies et Aston nous intéressent à cause de leurs décisions et projets qui souvent laissent apparaître des signes de crise intérieure qui les font assimiler à des fous, car « la folie, c'est d'être séparé de soi-même, c'est un manque d'accord avec la réalité. Il y a des personnages qui rêvent, d'autres qui ne peuvent rêver. Ceux qui ne rêvent pas sont fous : car ils rêvent tout de même, ils rêvent éveillés, quand il ne faut pas⁸⁹⁰. » En s'appuyant sur cette assertion, il est donc clair que dans cette pièce, il n'y a pas qu'Aston qui est frappé par la folie. Mick et Davies sont aussi confrontés à cette maladie qui fait que leurs paroles, faits et gestes ne sont pas en congruence avec la réalité, avec le monde qui les entoure. Sur ce point, la réplique de Davies : « I don't dream. I never dreamed⁸⁹¹ » ne fait que corroborer ce qu'on vient d'en dire. Toujours est-il que le personnage, le plus fou, le plus déconnecté de la réalité, c'est Mick qui, non seulement s'obstine à engager Davies comme gardien, mais aussi à lui vendre l'appartement. S'il est aveugle à ce point, c'est qu'il n'a aucune emprise sur les choses. Son esprit de gestion des affaires est fondé sur le rêve et non sur des faits concrets. L'on aimerait savoir pourquoi il propose en vente son appartement au vieil homme pauvre, qui se cherche et qui est, par-dessus tout un clochard.

On se souvient que *The Lover* tourne autour d'un jeu pseudo-adultérin entre Richard et sa femme, Sarah. Ce que la pièce met en scène exige que l'on aille au-delà du ludique pour en saisir la signification profonde. Cette pièce pourrait être perçue comme une mise en scène où, dans un amour illégitime fictif et ludique, le mari devient l'amant, et la femme joue le rôle de la maîtresse. Ce qui est montré, c'est l'opposition du moi social au moi instinctif ou la coexistence d'un être rebelle et d'un conformiste. Vu que Richard et sa femme sont à l'abri de tout besoin, en examinant leur psychologie, nous préjugeons que la seule menace qu'ils redoutent est celle qui

⁸⁹⁰ E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, p. 128.

⁸⁹¹ *The Caretaker*, Plays 2, p. 20.

peut venir du monde extérieur. Les conjoints, puisqu'éloignés l'un de l'autre pour des raisons professionnelles ou autres, imaginent ce qui peut se passer lorsqu'ils sont absents. Et puisque l'homme est inséparable de la pensée, il est tout à fait logique que les gens vivant en couple réfléchissent sur ce qui pourrait arriver à leur partenaires à leur insu. Aussi Richard, à l'image de quelques autres hommes, pense-t-il qu'il y a l'intrusion d'un second acteur dans sa relation. Il est à remarquer que nous sommes dans une comédie de menace. Les personnages ne sont guère rassurés ; ils redoutent toujours la possibilité d'une destruction, d'une déstabilisation ou d'un obstacle. Le danger y est presque toujours quelque part et il peut sévir à n'importe quel moment. Ajoutons que si, pour la plupart du temps, la menace vient de l'extérieur, ce qui fait la particularité de ce qui se joue dans *The Lover*, c'est qu'on voit le danger un peu partout. Si Richard qui part au bureau n'a pas le cœur net quant à la moralité de sa femme qu'il laisse à la maison, celle-ci prétend ne pas avoir le cœur net :

Richard: I thought you wanted to go to that exhibition.

Sarah: I did, yes ... but I think I'd prefer to stay in with him today.

Richard: Mmn-hmmn. Well, I must be off⁸⁹².

Puisque ce qui se passe sur la scène de Pinter ne s'inspire pas toujours de la vie réelle, c'est grâce à ce qu'il entend ou voit que le spectateur espère saisir ce qui se passe dans le cerveau de beaucoup d'hommes qui sont hantés par la pensée qu'au moment où ils sont au travail leurs femmes changeraient le plus souvent de programmes. Pour certains d'entre eux, celles qu'ils ont laissées derrière auraient d'autres plans différents de ceux-là qu'elles prétendent compter exécuter. Elles ne feraient pas toujours ce qu'elles leur déclarent, une fois qu'ils s'absentent. Reste que quand bien même ses soupçons n'atteindraient pas le degré de ceux de son mari, Sarah pense que celui-ci entretiendrait une relation extraconjugale en dehors de ses heures de travail. En réalité, l'intérêt de la pièce réside en ce qu'elle dit tout haut et montre clairement, par le truchement d'un procédé ludique, ce que les gens essaient tant bien que mal de dissimuler. Encore permet-elle au spectateur, à travers ce jeu, de voir mieux la signification de certains éléments qui façonnent nos sociétés. Par exemple, le mariage, comme il apparaît dans le discours de Richard, est une institution sérieuse et noble (« The dignity is in my marriage⁸⁹³ »). C'est dire que

⁸⁹² *The Lover*, Plays 2, p. 149.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 157.

même s'il prétend aller voir ailleurs une fois de temps en temps, Richard ne donne pas à la fille de joie ce qui revient exclusivement à sa femme: l'amour. Cet amour, il le protège et ne le partage pas :

Richard: But I haven't got a mistress. I'm very well acquainted with a whore, but I haven't got a mistress. There's a world of difference.

Sarah: A whore?

Richard: Yes. Just a common or garden slut. Not worth talking about. Handy between trains, nothing more⁸⁹⁴.

Le discours que Richard affecte de tenir devant sa femme est qu'il y a une grande différence entre recourir au service d'une péripatéticienne et avoir une maîtresse. Commencer une liaison avec celle-ci est dangereux dans la mesure où les sentiments peuvent se développer et secouer les bases du foyer conjugal, tandis que faire appel au service de celle-là n'exposerait à aucun danger, d'autant plus cela ne dure que le temps de l'assouvissement d'un besoin circonstanciel.

D'une part, au fil des minutes, en considérant certains comportements, le spectateur peut découvrir d'autres faces cachées des personnes vivant en couple. Par exemple, en s'arrêtant sur « I see you had the Venetian blinds down⁸⁹⁵ », il soupçonnerait quelque chose. En un certain sens, de tels propos venant de Richard sont typiquement ceux des hommes jaloux qui doutent souvent de la sincérité de sa femme. Dans leur façon d'analyser la situation, une fois de retour à la maison, cette catégorie de maris ou de partenaires passent en revue certains éléments pour en tirer des conclusions. Dans ce contexte de suspicion, aucun geste n'est anodin. Un rideau baissé en plein été peut être interprété d'une façon négative, un repas non préparé peut être perçu comme du temps consacré à d'autres activités que l'on se refuse de dire (« I didn't seem to have time to cook anything today⁸⁹⁶ »). Autant de menus détails qui, aux yeux de certains conjoints, sont compris comme des actes de perfidie et de défiance.

D'autre part, il convient de souligner qu'à l'instant où des hommes ont une certaine idée de leurs conjointes, des femmes comme Sarah font de leur mieux pour se préserver des regards de leurs conjoints. Lors même que des idées perverses leur

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 153.

traverseraient la tête, ce n'est pas pour autant qu'elles cèdent aux tentations. Elles résistent aux avances et aux provocations des coureurs de jupons tels que Max :

Max: Do you happen to have a light.

Sarah: Do you mind leaving me alone?

Max: I'm dying for a puff⁸⁹⁷.

Ainsi que le montre Sarah, le vrai amour et le bon sens rappellent à l'ordre des épouses comme elles qui réussissent à faire la part des choses. Elles se gardent de déclarer leur flamme à d'autres gens : « You're very forward. You really are. But my husband will understand. My husband does understand. Come here. Come down here. I'll explain. After all, think of my marriage. He adores me. Come here and I'll whisper to you. I'll whisper it. It's whispering time. Isn't it⁸⁹⁸? » À ce niveau, il convient de préciser que la clairvoyance et le discernement, qui ont aidé Sarah à échapper à ce que veut lui dicter son cœur, vont manquer à Flora dans *A Slight Ache* de Pinter. Car, au lieu de rester en couple avec son mari pour le meilleur et pour le pire, Flora retourne à ses vieilles amours, laissant ainsi Edward dans un désert sentimental et physique : « She crosses to Edward with the tray of matches, and puts it in his hands. The she and the Matchseller starts to go out as the curtain falls slowly⁸⁹⁹. » Signalons, au passage, qu'en introduisant les allumettes (matches⁹⁰⁰) ici comme ailleurs dans une pièce telle que *The Dumb Waiter*, Pinter fait allusion à nos désirs et passions. Quant au bongo dans *The Lover*, sa signification est à mettre en relation avec les mouvements du cœur. L'amour est à l'image des notes musicales, il arrive qu'elles nous fassent danser, c'est comme si nous étions ensorcelés. En revanche, il y a des moments et des circonstances où elles ne nous disent rien. Ainsi examinée du point de vue sentimental, la décision de Sarah à ranger le tambour montre qu'elle peut parfois devenir frigide : « She turns, goes slowly towards the bongo drum, picks it up, puts it in the cupboard. She turns, looks at the chaise a moment, walks slowly into the bed room, sits on the end of the bed⁹⁰¹. »

Le thème de l'infidélité trouve sa continuité dans les scenarii de Pinter. L'échange houleux entre Jake et sa femme, Jo, auquel on assiste dans *The Pumpkin Eater* est déclenché par une allusion à la sexualité irresponsable et débridée du mari:

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 164-165

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁹⁹ *A Slight Ache*, Plays1, p. 184.

⁹⁰⁰ *The Dumb Waiter*, Plays2, Plays3, p. 123.

Jake : You haven't exactly been a model of faithfulness yourself, have you ?

Jo : I was never unfaithful to anyone. To anyone. Ever.

Jake : Christ, what a bloody hypocrite you are⁹⁰².

Pour conclure sur ces problèmes sentimentaux, nous ne saurions passer sous silence la confiance et la responsabilité que des individus qui vivent en couple doivent cultiver. Dans notre perception de la vie en couple, nous trouvons ridicule, voire insensées l'attitude et le doute de certains conjoints qui pensent que tous ceux qui franchissent le seuil de leurs maisons ou que leurs partenaires croisent ne sont là que pour des raisons sexuelles. C'est du reste dans ce sens qu'il faut comprendre les propos de Sarah qui fustige le comportement de son mari : « You stupid... ! (She looks at him coolly.) Do you think he's the only one who comes! Do you? Do you think he's the only one I entertain? Mmmnn? Don't be silly. I have other visitors, all the time, I receive all the time. Other afternoons, all the time. When neither of you know, neither of you. I give them strawberries in season. With cream. Strangers, total strangers. But not to me, not while they're here. They come to see the hollyhocks. And then they stay for tea. Always. Always⁹⁰³. »

I.1. L'expression et l'éloquence somatiques

Au théâtre, le corps offre des données qui doivent être appréciées dans leur complexité et diversité afin de saisir ce que les mots ne disent pas toujours. C'est un corps diaphane, rempli de signes ; il est à la fois mouvement et expression. Ce corps devient une image à partir du moment où il s'expose, se donne à voir. Comme il est loin d'être neutre et neutralisé, ses mouvements et son immobilité sont à lire avec attention, car ils sont la manifestation de ce qui est verbalement impréhensible, mais réellement significatif. Ce que le corps peut exprimer semble de loin dépasser ce qu'en peut faire le langage verbal. Ce corps sémaphore, qui est porteur de signaux optiques, permet de mettre fin au bavardage théâtral, à ce verbiage, d'autant plus que l'art dramatique se doit de se résoudre au dépouillement : limiter le discours. Cette importance du langage du corps se note dans *The Collection* où dans les échanges

⁹⁰² *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 193.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 181.

entre Bill et James, le spectateur se rend compte que les mots ne suffisent plus pour prouver certains faits. Par exemple, pour prouver son innocence dans une affaire de liaison extraconjugale où il est cité par le mari de la victime, Bill ne compte plus sur les mots. Il décide sans délai de s'exhiber devant cet homme qui l'accuse:

Bill. Did she bite at all?

James. No.

Bill. Scratch?

James. A little.

Bill. You've got a devoted wife, haven't you? Keeps you well informed, right up to the minutest detail. She scratched a little, did she? Where? (Holds up a hand.) On the hand ? No scar. No scar anywhere. Absolutely unscarred. We can go before a commissioner of oaths, if you like. I'll strip, show you my unscarred body. Yes, what we need is an independent witness. You got any chambermaids on your side or anything⁹⁰⁴?

En promettant de s'exhiber devant un officier assermenté, Bill entend contredire les propos accusateurs de James. Dans cette situation, seul le corps de Bill peut dire que s'il avait essayé de forcer la femme, celle-ci se serait débattue en le griffant et qu'il en porterait encore des égratignures. C'est dire que quand le masque (habits) tombe, le corps donne à voir des choses authentiques. L'éloquence muette du corps peut alors servir de document instructif au spectateur ; le corps de l'acteur est une masse corporelle parlante. Réfléchir sur des éléments corporellement visibles, c'est s'employer à prouver qu'ils s'inscrivent dans le même registre expressif et communicatif que le silence qui, comme l'indique Blanchot, traduit cette forme d'expression : « Nous nous taisons, c'est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n'importe quel geste, n'importe quel jeu de physionomie [...] »⁹⁰⁵. » Ce corps physique, qui est une preuve de la multicanalité de la communication humaine, dispose des moyens qui lui sont spécifiques pour transmettre des informations et véhiculer des messages. Il a ses propres mécanismes de fonctionnement, ses règles et ses contenus dont il faut s'imprégner pour en décoder la substance, car « à travers tous les siècles et toutes les disciplines, on n'a jamais cessé de répéter de toutes les manières que le corps, à sa façon, parle, qu'il produit du sens, institue des codes,

⁹⁰⁴ *The Collection*, Plays 2, p. 121.

⁹⁰⁵ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, p. 67.

fonctionne comme un langage, avec ses signes, son lexique, sa syntaxe, sa logique, sa rhétorique propres⁹⁰⁶ ».

Les gestes et les mouvements du corps peuvent être interprétés comme un système de signes qui interviennent dans la communication humaine, surtout quand le langage des mots se trouve dans une impasse, comme c'est souvent le cas dans le théâtre de Pinter. Les indices corporels, à savoir comment l'espace est occupé, les postures, les gestes, les regards, etc. nous aident à mieux nous frayer un chemin dans la lecture de ce que le verbal n'exprime pas. « Ce que les mots sont impuissants à dire, le corps peut le manifester⁹⁰⁷. » Dans *La Vie verbale au travail*, Josiane Boutet trouve que dans divers milieux professionnels, pour pallier les barrières liées aux langues, des collègues, confrères ont souvent recours aux sourires, gestes, postures. En un mot, c'est le langage corporel qui relaie celui des mots ; les individus ne se comprennent que grâce au dialogue des corps. Pour ainsi dire, ces corps qui étaient jusque-là muets se mettent à parler : « Quand on est en-deçà de la communication verbale, alors les corps prennent le relais pour transmettre les sentiments, les ressentis ou même, cas limite de la communication exolingue, pour suppléer la communication verbale quand les salariés n'ont pas de langues en commun⁹⁰⁸ ». Il arrive que des interlocuteurs aient recours au métalangage mimique, surtout lorsqu'ils ont des langues maternelles différentes. Les limites linguistiques d'ordre phonétique ou lexical d'un des locuteurs peuvent forcer l'autre à se rabattre sur des gestes pour se faire comprendre :

Quiller: I didn't think it was reported in any great detail.

The man hanged himself, I believe.

Headmistress: Hanged?

Yes, you know...

Quiller mimes a rope round the neck, and jerks it.

Headmistress: Oh, hanged... yes but I am so sorry,

my English... I have a teacher here, who has... replaced... this man.

She knows English. Perhaps... you would like to speak to her?

⁹⁰⁶ Philippe Dubois & Yves Winkin, *Rhétorique du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 7.

⁹⁰⁷ Elisa Girardini & Geneviève Henro, *Le Corps à fleur de mots*, Italie, Unipress, 2004, p. 60.

⁹⁰⁸ Josiane Boutet, *La Vie verbale au travail : des manufactures aux centres d'appels*, Toulouse, Octarès Ed., 2008, p. 52.

Quiller: Sure. Thanks⁹⁰⁹.

On peut penser qu'une absence de maîtrise parfaite de la langue anglaise explique les nombreux silences dans le discours de la directrice d'école. Elle s'est engagée dans une sorte d'exercice où elle a du mal à trouver les mots appropriés pour les besoins du contexte. En raison des limites de son vocabulaire, l'étroitesse de son champ d'opération verbale n'est abolie que grâce au geste de Quiller. Lire, commenter et interpréter le corps aboutissent à la naissance d'un autre texte qui, cette fois, peut être écrit avec les mots du langage verbal. Et même si tout ce que ce corps offre est d'une visibilité remarquable, notre approche des somathèmes doit être critique et respectueuse du contexte pour en faire parler ce qui en apparaît aphone, opaque. Dans *The Zoo Story*, par exemple, Albee attire notre réflexion sur toute lecture des éléments du corps ou des postures qui ne relève que de l'arbitraire. Ce qui a fait dire à Jerry ce qu'il affirme sur Peter émanerait de simples spéculations et non de la prise en considération des ressources sûres et immédiates. Jerry se trompe sur ses prédictions, car le simple fait que Peter ait les jambes croisées ne peut signifier aucunement qu'il va encore avoir des enfants. Dans de telles circonstances, son planning familial n'est pas quelque chose qui se vérifie par des gestes ou des postures ; il ne peut être su que par ce qu'il accepte d'en révéler sincèrement à l'insu de sa femme.

L'éloquence gestuelle se traduit par des gestes qui expriment ce que les mots sont impuissants à dire. Des gestes qui viennent pour confirmer ou infirmer ce que le langage se débat pour faire passer. S'intéresser aux gestes pour le dire : c'est mettre le focus sur ce corps en mouvement, c'est-à-dire aller au-delà des fonctions ergatives de ses différentes parties. L'objectif est de percer ces lieux du corps, à savoir les mains, les bras, les pieds, les yeux, etc. qui ont des contenus informationnels, épistémiques qui, de loin, semblent dépasser ce qui peut être fait *expressis verbis*.

Il s'agit enfin d'un essai perceptif de l'expression corporelle, de ces dialogues corporels. Seront examinés les haussements des épaules, les hochements de la tête, des somathèmes, etc. Par exemple, dans *One for the Road*, ce corps meurtri de Victor (« His clothes are torn. He is bruised⁹¹⁰ »), à peine dissimulé dans des habits déchirés, parle plus que les mots du langage auxquels Pinter serait tenté

⁹⁰⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 241.

⁹¹⁰ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

d'avoir recours. Les contusions qu'il porte sont à la fois la preuve de sa souffrance, de la violence du traitement dont il a subi et du cynisme de ses tortionnaires. Et dans *The Basement*, même si Pinter s'abstient de lui dire qu'il s'est passé de la violence physique entre Law et Stott dans cet endroit qui ressemble plus à une salle de boxe qu'à une chambre, en regardant ces visages suants, ces dos courbés et ces regards en chien de faïence, le spectateur voit deux hommes obligés de s'arrêter après s'être donné de violents coups: « Interior. Room. Night. The room is completely bare. Bare walls. Bare floorboards. No furniture. One hanging bulb. Stott and Law at the opposite ends of the room. They face each other. They are barefooted. They each hold a broken milk bottle. They are crouched, still. Law's face, sweating. Stott's face, sweating⁹¹¹. » Un tel pouvoir expressif du corps fait dire à Richard Allen Cave: « The body speaks truths, which the voice would often seek to deny⁹¹². » Ce que les mots du langage ne sont pas capables de dire, nous pensons que d'autres parties du corps telles que les yeux peuvent également l'exprimer explicitement. C'est d'ailleurs ce que *The Hothouse* traduit à travers cet échange entre Gibbs et Roote. Bien que Gibbs ne dise un mot sur les raisons de sa présence parmi eux, à partir de ce qu'il arrive à lire dans les yeux de celui-là, Roote se fait une idée sur ce qui l'a fait venir. Il a compris qu'il est venu pour l'assassiner :

Roote : You're sure you didn't come here to murder me?

Gibbs : Murder you?

Roote : Yes, wasn't that why you came?

Gibbs : Certainly not. What an idea.

Roote : Yes, you did ! I can see it in your eyes! Can you see it, Lush, in his eyes?

This chap came to do me in. You can see it in his eyes⁹¹³.

I.2. Étude du geste polysémique

Du point de vue kinésique, si nous nous arrêtons un instant sur la relation bilatérale entre Rumsey et sa petite amie dans *Silence*, le spectateur comprend au

⁹¹¹ *The Basement*, Plays 3, p. 161.

⁹¹² Richard Allen Cave, « Body Language in Pinter's plays », dans *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, by Peter Raby, Londres, Cambridge University Press, 2001, p. 126.

⁹¹³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 307.

moins deux choses. Par exemple, quand tout va bien entre eux, il peut les voir s'acheminer ensemble bras dessus, bras dessous dans un décor montagneux : « Now I am ready to walk, her arm in me her hand in me. » Or, quand l'atmosphère change, il peut remarquer tout de suite une « séparation ». Lorsque Rumsey agace verbalement sa partenaire, celle-ci le lâche et se retrouve toute seule, de temps à autre, dans une solitude temporaire. De temps en temps, aussitôt que la jeune fille entend des propos malheureux, elle n'hésite pas une seconde à lâcher son amour pour s'isoler un instant : « Sometimes her hand has slipped from mine, her arm loosened, she walks slightly apart, dog barks⁹¹⁴. » Sur la base de ces rapports tantôt consensuels, tantôt conflictuels, est mise en avant la signification du gestuel et du comportemental. Ce qu'indiquent ces attitudes, c'est que quand deux compagnons se supportent mutuellement, les gestes sont centripètes : ils convergent au même point. En revanche, en cas de rejet par une partie, les trajectoires gestuelles prennent des directions différentes. En outre, certains comportements ou façons de faire peuvent indiquer la colère ou le dégoût. Une scène particulièrement parlante à cet égard est celle de *The Homecoming* où plutôt que d'aller chercher loin, Max voit dans les gestes de Sam qui sont source de nuisance sonore une façon d'exprimer sa colère. Comme Sam ne veut plus continuer de servir le petit déjeuner à son grand frère, chaque matin, en faisant la vaisselle, il n'hésite pas à faire beaucoup de bruit pour traduire la violence qu'il ne peut se permettre d'exercer physiquement et directement sur lui. À telle enseigne que, par ses actes de protestation au travers le bruit, il chasse son frère de la cuisine : « You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen⁹¹⁵. » En ce point surgissent des gestes d'énervement qui en expriment plus que des mots, puisqu'on voit qu'en y recourant Sam arrive envoyer un message fort à son frère qui le saisit explicitement et qui, n'a d'autres solutions que de s'en aller de la cuisine où, la mort dans l'âme, le « plongeur » déverse sa bile.

Toujours dans *The Homecoming*, après la violence verbale dans laquelle leur accueil a été fait, Ruth et son mari, Teddy, l'heure est à la réconciliation. La réconciliation s'opère à travers des gestes qui montrent que le fils et son père se défient des mots du langage et de ce qu'il est censé traduire malencontreusement :

⁹¹⁴ *Silence*, Plays 3, p. 191.

⁹¹⁵ *The Homecoming*, Plays 3, p. 47.

« They face each other. Teddy: Come on Dad. I'm ready for the cuddle. Max begins to chuckle; gurgling. He turns to the family and addresses them. Max: He still loves his father⁹¹⁶! » Par-delà tous ces éléments, ce sur quoi Pinter désire porter l'attention du spectateur, c'est ce qui se dit précisément par le pouvoir du geste. À ce point, on est fondé à se demander s'il n'existe de gestes pour exprimer l'amour que des mots ne sauraient dire dans certaines situations. Sur ce sujet, aucune scène n'expose aussi bien la réalité kinésique dans l'opération de séduction que *Tea Party*. Dans cette pièce, le spectateur voit comment au cours d'un entretien d'embauche, une jeune femme essaie de faire tomber le patron de la boîte sous ses charmes. La seule argumentation dont Wendy dispose repose sur son attirance physique. Sûre de la domination que la chair peut avoir sur l'esprit, elle ne baisse les bras et ne néglige son physique, d'autant plus qu'elle entend absolument réussir à convaincre Disson. Dans son jeu de séduction, tantôt elle met la jambe gauche sur celle de la droite, tantôt elle le fait inversement. Ce mouvement alternatif des jambes durera, presque pendant tout le temps de l'entretien, car l'intention de la candidate est d'attirer, sans doute, le regard de son futur patron sur ses belles cuisses : « Wendy crosses her left leg over her right » ; « Wendy crosses her right leg over her left⁹¹⁷. » Sans nul doute, par le dernier geste (« Wendy straightens her skirt over her knees⁹¹⁸ »), on voit clairement qu'elle cherche à faire perdre la raison à Disson. La conviction que le corps féminin parle mieux à l'homme décide donc Wendy à y recourir pour convaincre le recruteur, surtout à cet instant où aucun mot ne puisse venir à sa rescousse. Tel qu'il se passe sur la scène de Pinter, le geste est plus qu'une expression : il est un langage, un code qui recèle des significations. C'est dire, pendant que certains actants attachent une signification particulière à ce qu'ils font, d'autres peuvent, à cet instant même, en avoir une autre perception.

Dans *Victory*, lors de son tête-à-tête avec Jones, Heyst se voit dans l'obligation de ne pas mettre les mains dans les poches : « Don't put your hand in your pocket ! Don't⁹¹⁹ ! » Le gouverneur lui interdit également de ne pas bouger, car il le soupçonne de porter une arme :

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹¹⁷ *Tea Party*, Plays 3, p. 96.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p.95-96.

⁹¹⁹ *Victory*, Screenplays 2, p. 402.

Jones : Don't move.

Heyst : I've told you, I am not armed.

Jones : You are armed. You are damn well armed⁹²⁰ !

Dans une telle situation de suspicion, le moindre mouvement ou geste de Heyst est compris comme une menace. Ce qui peut alors susciter une réaction instantanée et disproportionnée de la part de Jones. Comme cela se présente également au théâtre, de la dualité d'un geste, peuvent naître des interprétations inattendues. Ainsi, le geste de Lush qui a consisté à recracher sa part du gâteau («Lush spits his out») est interprété par Roote comme une insulte faite à son nom, au pâtissier et au Christ : « You've insulted me, you've insulted the cook, and you've insulted Jesus Christ⁹²¹. » Enfin, ce que nous entendons par phatique gestuelle est cette façon de s'adresser à quelqu'un en claquant les doigts. Dans ce contexte où un client claque les doigts dans un bar, on découvre que ce qui pourrait être vu comme malséant dans un autre endroit est ici une manière pratique et sans ambiguïté d'attirer l'attention du serveur : « Law (clicking his fingers at the waiter)⁹²². » Dans ces circonstances, il est plus efficace de recourir à ce geste qu'à crier ou à essayer d'appeler quelqu'un dont on ignore les références onomastiques. Et quand bien même l'on connaîtrait son prénom, en l'appelant on risque d'attirer le regard d'autres personnes qui en portent le même. Car l'homonymie peut faire qu'un autre qui porte le même nom que le serveur réponde lui aussi, sans qu'il soit la personne que l'on apostrophe.

I.3. La lecture de la « page » physiologique

Une étude sémantique des signes faciaux nous permettra de comprendre le contenu de ce qui y est visible dans le visage de l'acteur ou du personnage. En effet, les expressions faciales peuvent traduire toutes les passions: la joie, la peur, la colère, la tristesse, le dégoût, etc. À la place des mots, le sujet affiche un sourire, une mine ou montre des traits de visage pour dire la réalité à laquelle il est confronté : le visage est le langage du silence. Le langage du visage est comparable à un tableau de bord où l'on peut lire *in situ*, contextuellement ce qui ne saurait être exprimé verbalement.

⁹²⁰ *Victory*, Screenplays 2, p. 405.

⁹²¹ *The Hothouse*, Plays 1, p. 301.

⁹²² *The Basement*, Plays 3, p. 154.

Dans *No Man's Land*, depuis le jour où il est rentré à la maison ivre, Spooner n'a pas attendu le discours oral de sa mère pour savoir qu'elle ne supporte plus le voir chez elle. La seule expression faciale de celle-ci lui a permis de saisir le message de désamour et de colère:

Spooner : I looked up once into my mother's face. What I saw there was nothing less than pure malevolence. I was fortunate to escape with my life. You will want to know what I had done to provoke such hatred in my own mother.

Hirst : You'd pissed yourself.

Spooner : Quite right. How old do you think I was at the time?

Hirst : Twenty eight

Spooner : Quite right. However, I left home soon after⁹²³.

Dans le West End de Londres, la peur de la violence oblige l'entourage de Max et de son ami McGregor à observer le silence, à chaque fois qu'ils se retrouvent parmi eux : « Huhh ! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind, he was a big man, he was over six foot tall⁹²⁴ ». On le voit, la contrainte et la frayeur forcent des individus à garder le silence, comme c'est le cas dans *The Comfort of Strangers* où le physique et le caractère de certains individus forcent les plus faibles au mutisme: « My father was a very big man. All his life he wore a black moustache. When it turned grey he used a little brush to keep it black, such as ladies use for their eyes. Mascara. Pause. Everyone was afraid of him. My mother, my four sisters. At the dining-table you could not speak unless spoken to first by my father⁹²⁵ ».

C'est un espace où l'on peut deviner bien des mouvements de l'âme se doit d'être scruté minutieusement et sans délai. En optant pour un échange scopique, les interlocuteurs fondent leur interaction sur les yeux. L'œil devient le médium nodal : tout reste tributaire de sa capacité perceptive et de son filtre. Des regards sont échangés pour exprimer ce qui échappe à toute forme d'expression verbale. Se retrouver face à face sans prononcer le moindre mot suppose une certaine complicité, une certaine intercompréhension. Ce que l'un ressent et vit ne serait pas éloigné de ce

⁹²³ *No Man's Land*, Plays 3, p.332- 333.

⁹²⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 16.

⁹²⁵ *The Comfort of Strangers*, Screenplays 3, p. 246.

que l'autre connaît ou traverse à cet instant. Par exemple, nous pouvons exprimer nos sentiments amoureux sans déployer aucun arsenal linguistique. Une certaine façon de se regarder, de se laisser dévisager en toute discrétion, à l'insu du reste du groupe permet à des individus mener une communication silencieuse et intime. Ceci nous amène à poser la question suivante : comment dialoguer en silence ? Et pour donner un début de réponse, nous commençons par préciser que c'est un échange au cours duquel aucun mot audible ne s'entend. Il ne peut avoir lieu que lorsque des interlocuteurs consentent à s'ouvrir mutuellement en recourant au gestuel ou à l'expression physionomique. Ils ne se parlent alors qu'avec les yeux, le visage ou par l'intermédiaire d'un autre canal de ce genre. Cette interaction très restreinte et quelque peu hermétique surviendrait si ceux qui en sont les acteurs veulent se couper temporairement de leur entourage. Vu le caractère et le contenu de ce qui s'échange, cette modalité de communication basée sur le corps ne se laisse pas pénétrer aisément. Et pour que ce dialogue puisse aboutir, il faut obligatoirement que les interlocuteurs identifient leur objet, en définissent le contexte et les contours. Cependant, il arrive même que ceux qui s'y engagent ne se comprennent pas facilement ; ce qui les obligera à s'expliquer clairement ultérieurement. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'ils auront besoin de mots qu'ils vont les laisser régner brièvement. L'envie d'échanger avec l'autre amène certains personnages à combattre le moindre comportement qui serait à la base de toute rupture verbale. Considérés comme des obstacles, des murs entre les individus, les journaux deviennent cibles dès lors un locuteur s'aperçoit que son interlocuteur s'apprête à se lancer dans la lecture. Par exemple, dans *The Birthday Party*, pour montrer à son interlocuteur qu'il n'est pas du tout disposé à laisser tomber l'échange qu'ils viennent tout juste de démarrer, Meg refuse de quitter Petey des yeux. Ce court laps de temps qu'il a le regard rivé sur son compagnon n'est pas sans effet, puisque ce dernier finira par s'informer visuellement et se rendre verbalement. C'est ce qui se passe exactement entre Jerry et Peter dès l'exorde de *The Zoo Story* d'Albee. Car la manifestation de la réelle volonté à échanger de Jerry se comprend à travers son sourire, ce qui force Peter à fermer son livre et à ranger sa pipe.

Lorsque le contexte ne s'y prête pas, deux individus peuvent échanger discrètement en se regardant sans prononcer le moindre mot. Dans leur compréhension, échanger verbalement et ouvertement, c'est attirer l'attention de de

ceux qui les entourent. Ainsi, dans *The Last Tycoon*, par l'entremise des regards croisés, une sorte de jeu visuel s'instaure entre deux personnages, au moment où la femme blonde se dirige vers les toilettes. Ils seraient guidés à la fois par la discrétion et la prudence. Beaucoup de choses se seraient dites en si peu de temps, sans en faire part à la clientèle du restaurant. Des regards concupiscent se seraient échangés, et ce au grand dam du tiers gêneur. Même si Quiller n'avait pas tenu cette cuisse que le portier de l'hôtel a heurtée par une chaise, il aurait suffi tout simplement de regarder de plus près les lignes de son visage pour se rendre compte de sa colère et de sa douleur. Le coup qui lui a été porté est tel qu'il ne peut exprimer ce qu'il ressent à cet instant précis en recourant au discours verbal. Dès l'instant où une partie du corps a été touchée, d'autres membres de cet organisme bien lié dont le visage réagissent tout de suite. Le visage est cet endroit du corps où l'on peut lire ce qui vient directement de l'âme.

Excepté quelques rares données du visage qui sont trompeuses et fragiles, qu'il s'agisse de la joie ou de la colère, l'expression faciale laisse toujours apparaître des signes marquants et expressifs. Le visage ne peut rester neutre par rapport à l'état moral de l'individu ; c'est là que se lisent les soucis, les interrogations, les doutes, l'allégresse, etc. Il est, par ailleurs, le lieu obligé par lequel toute interaction s'appuie. Alors qu'une crispation physionomique rebute, un visage clair et souriant donne plus de courage à se rapprocher de la personne. Pendant que des regards poussent à la parole, d'autres conduisent au silence. Si la parole et le regard sont liés par moment, c'est dû au fait que regarder, c'est chercher quelque chose à dire. Une fois qu'un sujet est en contact scopique avec une réalité, il s'empresse d'en parler à d'autres individus. C'est l'œil qui déclenche un flot de paroles qui, par la suite, tentent de décrire ou d'expliquer ce qui a été vu. Comme on le voit, quand la parole devient irrésistible après avoir vu quelque chose, on a affaire à ce qu'on pourrait nommer l'œil du discours.

À l'inverse, lorsqu'un individu parvient à contrôler sa parole, voire à la taire ou à surseoir au discours, l'on peut alors parler de l'œil du silence. Le sujet s'interdit des mots, à cause de la nature de ce qui a été vu ou pour des raisons liées à la discrétion, à l'éthique, à la morale ou pour d'autres mobiles. Au théâtre, il existe un tiers œil, en l'occurrence celui du spectateur, surtout en ce sens qu'il est aussi œil du silence. Ici, il regarde, il se concentre et évite de dire le moindre mot, de crainte de

perturber les acteurs. Un spectacle avec plus d'un œil de silence est à moitié réussi. Autrement dit, le silence dans une salle contribue énormément à la réussite d'une représentation. À la différence de ce qu'on peut voir au théâtre où l'œil du silence permet réussite et joie des côtés, dans un film, l'œil du silence peut jouer également un rôle destructeur. Au moment où Quiller s'emploie à se faire le plus discret que possible, ses zoïles s'efforcent eux aussi à surveiller ses faits et gestes sans se faire remarquer. Au point que Quiller devient l'objet de leurs regards, ils le voient pendant qu'il croit leur avoir échappé visuellement. Justement si le prédécesseur de Quiller est tombé sous les balles, c'est parce qu'il n'a pas échappé à l'œil du silence de l'ennemi qui l'attendait et qui le voyait sans être vu. Un tireur embusqué ne réussit sa mission qu'en s'appuyant sur l'œil du silence qui est le point fort de tant d'autres comme lui. C'est en procédant par le canal de coups d'œil jetés en cachette, dans le silence qu'ils arriveront à ne pas se faire repérer. Le langage du regard peut revêtir plusieurs sens. Il varie et change de significations suivant les individus et les circonstances. Un regard peut être agressif, amical, amoureux, neutre, et la liste est loin de se terminer. Dans certains cas, il suffit tout simplement de lire dans le visage des gens pour se rendre compte de leur sympathie ou de leur inimitié. Si Quiller a finalement obtempéré de s'asseoir, ce n'est pas uniquement sous les ordres d'Oktober, c'est surtout parce qu'il a compris dans l'expression physionomique des gens autour de lui que toute manifestation d'une autre volonté sera lourdement sanctionnée. Alors, s'il obéit aux ordres d'Oktober qui lui demande de s'asseoir pour se faire injecter, c'est surtout grâce à l'examen facial des hommes autour de lui qui lui dit qu'il n'est plus le temps de faire le malin :

Oktober (To Quiller): Sit down.

Quiller looks at the faces of the men surrounding him.

He walks down the carpet to the chair and sits⁹²⁶.

Par ailleurs, quand la fatigue se fait sentir ou lorsqu'un individu n'a pas le moral, le visage semble être le meilleur tableau vers lequel il faut se tourner.

Quiller looking at his face in the mirror. His face
is streaked, creased, grimy, strained⁹²⁷.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁹²⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 325.

I.4. Les codes kinésiques et les paramètres temporels

Les mouvements, les déplacements, les postures et certaines séquences temporelles peuvent également nous permettre de comprendre ce qui est verbalement inaccessible. Ceci implique, entre autres, une analyse des agissements, des séquences proaïrétiques (comportements et actions), en un mot de la kinésique (de ce que dit ce corps en mouvement), mais aussi de l'orientation corporelle : « On entend par posture, la position du corps, ou de ses parties, par rapport à un système de repères déterminés. Il s'agit donc de l'orientation des éléments corporels⁹²⁸. » Tel qu'il apparaît dans *The Quiller Memorandum*, dans des activités comme celles d'espionnage, d'enquêtes et d'investigations, le plus dur ce n'est pas de garder le silence ou d'agir discrètement, mais comment réussir à ce que ce silence ne soit pas utilisé comme une arme contre la personne qui l'observe :

Pol: You're on a delicate mission, Quiller. Perhaps you're beginning to appreciate that. Let me put it in this way.... There are two opposing armies drawn up on the field. But there's a heavy fog. They can't see each other. They want to, of course, very much...You're in the gap between them. You can just see us, you can just see them. Your mission is to get near enough to see them and signal their position to us, so giving us the advantage. But if in signaling their position to us you inadvertently signal our position to them, then it will be they who will gain a very considerable advantage⁹²⁹.

Quiller a bien retenu la leçon et les conseils, car en infiltrant les cercles nazis, il cherche refuge dans la discrétion et trouve les ressources dans le silence : « Quiller is in a large dark garden. Many overgrown shrubs. Ahead of him, a dark, dim house. He walks softly through the garden towards the back of the house. He reaches it and stops. Silence. He tries a window. It is locked. He examines other windows. One window is slightly ajar. He squeezes his arm through the gap and unhooks the window from the inside⁹³⁰. » Dans ce climat de méfiance et de suspicion, Quiller surveille non seulement ses mouvements et déplacements, mais aussi fait attention à ce que son silence ne serve pas d'indice à ses ennemis. De ce fait, vu sa méfiance vis-à-vis des employés de l'hôtel, Quiller est maintenant à l'affût du

⁹²⁸ Jacques Corraze, *Les Communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980, p. 119.

⁹²⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 295.

⁹³⁰ *Ibid.*, p.326.

moment opportun. Au point que pour éviter d'alerter le portier sur sa sortie, il guette le bon timing : au même moment où l'homme fait du bruit avec sa brosse à chaussures, Quiller profite de cet instant pour se diriger tranquillement vers la sortie. Aussitôt que ce bruit cesse temporairement, il arrête tout mouvement et reste discret jusqu'à ce que les activités du cireur et la production sonore engendrée reprennent pour continuer son chemin sans se faire signaler : « Quiller emerges from room. He turns the door handle soundlessly and closes door. He carries his shoes. Sound of a shoebrush from below. Quiller walks down the corridor to a back flight of stairs. He walks in time to the sound of the shoebrush, freezing when the brushing pauses⁹³¹. » À ce niveau, s'il y a bien quelqu'un qui comprend bien l'alternance du temps de silence et de celui du bruit, c'est ce personnage de Pinter. En réalité, le temps qu'occupe le bruit est compris entre la disparition du silence qui lui est antérieur et d'un autre qui lui succède directement. En ce moment précis, sa force et puissance d'occupation l'aident à noyer le silence et à régner sans partager. Le règne du silence correspond à la dissipation de tout bruit qui est antérieur à son avènement. Pendant que le silence advient, le bruit cesse, ce qui facilite la présence des réalités qui jusque-là étaient masquées par les éléments sonores. Ainsi, de par ses carences physiques, le silence laisse se définir comme un langage ou un élément aux dimensions sonores manquantes. En voyant Quiller agir sans faire de bruit, le spectateur est tenté de penser tout de suite que des agents comme lui sont contraints à opérer dans la discrétion. La vraie explication de cette façon de procéder dans le film dépasse toute lecture qui consiste à dire que tout bruit rendrait le travail des agents improductif. Les services de renseignements n'ont pas besoin uniquement que du silence, mais aussi du bruit. Car c'est grâce au bruit, à ce qu'ils entendent qu'ils pourront collecter des informations qu'ils traiteront et qu'ils transmettront. En dernière analyse, ce qu'il faut élucider dans ce film, c'est la présence simultanée de deux sortes de bruits : l'un que l'on peut décrire comme « assourdissant » et l'autre comme « sourd ». Même s'il est impossible d'occulter cette quête permanente du silence, de son contrôle et de son usage dans *The Quiller Memorandum*, ce que Pinter donne à appréhender ne se limite pas simplement à la fragilité et à l'évanescence de cette réalité : il montre la catégorisation des bruits et leur importance. Aussi curieux que cela puisse paraître, dans ce contexte-ci, tout ce que

⁹³¹ *Ibid.*, p. 318.

Quiller se permet de faire sans attirer l'attention du gardien peut être interprété comme du silence, car ne dépassant pas le périmètre dans lequel il s'emploie à le circonscrire physiquement. Certains bruits deviennent alors des silences, à partir du moment où d'autres réalités sonores les dominent ou les enveloppent.

Chapitre II : La palpabilité du non verbal : la matérialisation du silence

II.1. La signification du silence par réification

La description physique du silence est possible à travers le comportement du sujet qui l'incarne ou une autre réalité par laquelle on peut le percevoir. Dans bon nombre de pièces et scénarios de Pinter, les murs du silence sont matérialisés par ces journaux dans lesquels se murent certains personnages tels que Petey. Les moments de lecture du journal ont pour effet, au sein du couple, de renforcer l'isolement d'un des éléments qui désespérément cherche à maintenir la fonction phatique du langage comme c'est le cas de Meg dans *the Birthday Party*. Ce refus quotidien de communiquer avec son partenaire ou cette incommunicabilité qui est bien réelle dans les pièces de Pinter, selon B.Gauthier, constitue un thème central dans l'art chorégraphique de Pina Bausch. À l'instar d'autres personnages de Pinter qui déchirent les journaux, sur scène, la chorégraphe s'attaque aux journaux pour montrer sa colère contre ce qu'elle voit comme source d'éloignement :

Dans ses premières pièces, comme *The Room* ou *The Birthday Party*, les personnages dominants dressent des murs de journaux, de silence ou de paroles pour tenir leur interlocuteur à distance. Les pièces de cette période sont indéniablement construites autour de ces murs infranchissables, ceux du refus. Pina Bausch reprend cette idée de façon ludique. Dans ses chorégraphies, on se moque de cette barrière domestique à la communication en brûlant des journaux. Elle s'érige contre ces faiblesses des êtres, ces petites lâchetés du quotidien⁹³².

Pour en savoir davantage sur ce que les objets peuvent permettre de comprendre, nous pensons qu'il importe de commencer tout d'abord par *The Caretaker* où nous assistons à un désordre « relationnel » comparable au désordre physique de l'appartement. Dans ce décor très modeste où s'installent les trois protagonistes, nous pouvons identifier, entre autres, deux vieux sommiers, un vieux tapis enroulé, une lampe tempête, des caisses : un vrai dépotoir d'objets de toutes sortes et de peu de valeur. L'atmosphère qui règne dans cette grande pièce mal entretenue, mal disposée et mal éclairée à la lumière d'une vieille lampe tempête

⁹³² B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 70-71.

laisse plus penser à celle d'un cimetière qu'à celle de tout autre cadre. Le silence objectal de ce cadre très modeste et désordonné de divers éléments en bois, en métal et en plastique semble être le reflet spéculaire des discours de ces trois hommes. Le silence d'un endroit peut se remarquer par son calme qui permet, entre autres, au sujet de vaquer à ses occupations. Pour que cela puisse être le cas, il faut que les occupants du cadre physique sachent bannir de temps en temps de leur milieu toute production sonore dérangeante. Mais l'individu ne s'entoure pas que d'éléments bruyants ; certains objets, sans produire du bruit sont là, à cause de ce qu'ils véhiculent comme messages. Ils deviennent un langage qui doit être décodé et analysé.

Il s'agit de donner la voix à ce qui en est privé, de faire parler le monde muet des choses et des corps, en un mot mettre en examen la corporéité du silence. Le langage scénique est celui de la symbolisation et de la médiation. Les éléments du décor ne sont là que pour que le public puisse voir à travers eux d'autres choses qu'ils essaient de transposer. Sur scène, tout parle, surtout en ce sens que le langage des mots n'est plus un rempart sûr et fiable. À coup sûr, c'est par le truchement de la variété des réalités scéniques qu'une mainmise sur le sens peut se réaliser.

Dans *The Caretaker*, à plusieurs reprises, Davies demande des chaussures à son hôte, mais à chaque fois qu'il lui en tend, il y décèle une prétendue anomalie pour reporter son voyage à Sidcup. À ceci près qu'elles traduisent l'impotence du vieil homme, les chaussures à qui il trouve toujours un petit défaut sont là également pour montrer que les palinodies décisionnelles qui interviennent au dernier moment sont souvent dues à de menus détails. Ce sont de petites pluies qui empêchent souvent de grandes routes. On refuse de s'engager, pas pour des raisons valables, mais la plupart du temps à cause d'un réel manque de volonté qui ne dit pas son nom. Contrairement à la mauvaise volonté de Davies, Goldberg, dans *The Birthday Party*, trouve les voies et moyens pour arriver à ses fins. Par exemple, si à l'inverse de ce que pense McCann, Goldberg se passe de tout numéro pour localiser le domicile des Boles, c'est sans doute parce que lors de leur rencontre avec Petey, celui-ci lui a donné d'autres indications plus fiables et parlantes:

McCann. How do we know this is the right house?

Goldberg. What makes you think it's the wrong house.

McCann. I didn't see a number on the gate.

Goldberg. I wasn't looking for a number⁹³³.

Si Goldberg est tout à fait certain qu'ils sont au bon endroit, c'est parce qu'il garde encore en mémoire la description physique de la maison que Petey lui a faite. Car, il explique à Meg qu'ils ont rencontré son mari, la veille : « We spoke to your husband last night⁹³⁴ ». Cependant, même si Goldberg et McCann refusent donner les vraies raisons de leur séjour, une certaine réflexion autour des éléments tels que la camionnette (« van ») et la brouette (« wheelbarrow⁹³⁵ ») auxquelles Stanley fait allusion, nous permet de voir autre chose. En les confrontant aux propos de Goldberg adressés à Stanley un peu plus loin : « It's true. You've been cockeyed for years. / You'll be re-orientated⁹³⁶ », comprend donc que Goldberg et McCann sont dépêchés pour entamer les premiers pas dans le processus de réorientation de Stanley. Vu que Stanley est atteint de cécité morale, il urge de venir lui montrer un autre chemin qui s'oppose nettement à celui qu'il s'est choisi antérieurement et qui a fait de lui un iconoclaste. Il faut dans un premier temps s'attaquer à la vision étriquée de Stanley et, symboliquement, c'est à ce titre que McCann détruit les lunettes qu'il portait depuis son arrivée chez les Boles : « Stanley stands blindfold. McCann backs slowly across the stage to the left. He breaks Stanley's glasses, snapping the frames [...] ⁹³⁷ ». En promettant qu'une nouvelle paire de lunettes sera donnée à Stanley : (« We'll buy him another pair⁹³⁸ »), Goldberg veut lui faire savoir, désormais, la vision qu'il aura sera celle que lui impose l'organisation. Enfin, la lecture qu'offre le scénario d'*Accident* est celle qui amène à se poser des questions à partir de certaines données physiques. Beaucoup d'interrogations surgissent après l'accident de voiture, si bien que nous nous demandons :

- Pourquoi la voiture s'est-elle renversée ?
- Pourquoi William et Anna se retrouvent-ils dans ce coin « perdu », à une heure tardive?

Certes, des questions auxquelles nous ne pouvons apporter de réponses précises et nettes, cependant comme la police, nous ne pouvons que soupçonner quelques

⁹³³ *The Birthday Party*, Plays 1, p.22.

⁹³⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p.24.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.18.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

⁹³⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 57.

⁹³⁸ *Ibid.*, p.75.

éléments. Ainsi, pendant que l'officier de police soupçonne une conduite en état d'ébriété (« It looks as though he was pretty drunk. There was whisky all over the car⁹³⁹ ») ; de notre côté, nous portons le regard sur l'état de la route (« dark lane winding ») et l'état physique de William. Car, même si Stephen ne confirme jamais ses déclarations préalables au policier (« You found the car at one forty-five⁹⁴⁰ ? »), l'endormissement de William au volant pourrait être à l'origine de l'accident. Si Stephen se rétracte en ouvrant d'autres pistes (« He probably wanted my advice about something⁹⁴¹ »), c'est parce qu'il sait que l'alcool est une circonstance aggravante qui peut exposer ses amis à des sanctions et leur priver de tout droit auprès des assureurs.

II.2. Des murs de silence : entre refuge et impossibilité verbale

Un regard sur le silence dans les rapports interpersonnels nous amène à nous poser des questions quant à savoir qui sont ceux que l'on peut appeler des locuteurs privilégiés et des locuteurs muselés, et à nous demander pourquoi des silences créés, des silences brisés. Dans cette atmosphère de rapports de force, de méfiance et de menace, il y a des choses à dire, des choses à ne pas nommer et des choses à cacher. En conséquence, des dialogues seront biaisés, des réponses tronquées et des répliques truffées de non-dits. Des échanges laconiques, des sortes de jeux de cache-cache verbal où beaucoup de mots ne servent qu'à faire du bruit. Dans l'œuvre de Pinter, des interactants potentiels sont complètement séparés les uns des autres par des murs de silence qui ont pour nom des occupations diverses, des centres d'intérêts divergents. C'est ce qui fait dire à Janine Bouscaren que « le silence qui se crée dans les relations entre personnages, c'est Pinter qui l'a le plus souvent et le plus systématiquement utilisé⁹⁴² ». Nous pouvons corroborer cette idée par ce que dit Cutts à propos de ses relations avec Gibbs. Le courant ne passe pas entre eux : « He never speaks to me. He never says a single word to me. And not only, he never he

⁹³⁹ *Accident*, Screenplays 1, p.355.

⁹⁴⁰ *Accident*, Screenplays 1, p.355.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.356.

⁹⁴² Janine Bouscaren, *Étude phonostylistique du silence dans le théâtre d'Harold Pinter*, thèse de doctorat inédite, Université Paris Diderot, Paris 7, 1975, p. 33.

never looks at me. I can only think I must frighten him in some way⁹⁴³. » Néanmoins, dans le groupe des « impotents » verbaux, ce personnage silencieux sur bien des points doit fasciner davantage le lecteur, d'autant plus qu'il constitue une sorte de réalité codée qui doit être déchiffrée : « A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experiences, his present behavior or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives, is as legitimate and as worthy of attention as one who alarmingly can do all these things⁹⁴⁴. » Et si l'on compare le silence « inaugural » de Mick dans *The Caretaker* au silence « épilodal » de Stanley dans *The Birthday Party*, on s'aperçoit clairement que le premier silence est délibérément créé : il est peut-être stratégique, tandis que le second est observé sous la contrainte. Si, par exemple Stanley se voit refuser tout accès à la parole à la fin de la pièce, Mick, lui, ne se taisait que stratégiquement, car dans toute la pièce, il se servira des mots, même s'ils ne constituent que des lacs pour Davies.

Cependant, il faut souligner que la fonction phatique du langage à laquelle certains acteurs ont recours n'est qu'une somme de silences dont ils sont incapables de se séparer, vu sa circularité, son manque d'ambition et sa sécheresse substantielle. Comme le montre Benveniste, cette « forme conventionnelle d'énonciation revenant sur elle-même, se satisfait de son accomplissement, ne comportant ni objet, ni but, ni message, par énonciation de paroles convenues, répétée par chaque énonciateur⁹⁴⁵ ».

Ce qu'indiquent les échanges entre Meg et Peter dans *The Birthday Party* est qu'ils sont privés de toutes ressources pour avancer verbalement. En revanche, les talents oratoires de Goldberg et la force illocutoire de son discours subjuguent son entourage et le réduit au silence. Le pouvoir hypnotique de ses mots muselle des personnages comme Lulu qui ne peuvent exprimer autre chose que leur fascination pour son éloquence. Dans cette mise en action de la parole performative, la chronémique est plus favorable pour Goldberg, et par conséquent avec cet important actif temporel il ne se gêne pas d'agir par et avec les mots sur les autres. Avec sa

⁹⁴³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 223.

⁹⁴⁴ H. Pinter, interviewé par Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octobre 1960.

⁹⁴⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris (coll. « Tel »), 1974, p. 88.

fonction d'adjuvant, McCann gardera le silence aussi longtemps que Goldberg l'aura voulu. Il ne peut parler que lorsque son supérieur hiérarchique le lui demande :

Goldberg: McCann.

McCann: Nat ?

Goldberg: Ask him to sit down.

McCann: Yes, Nat⁹⁴⁶.

Ailleurs, dans *Party Time*, malgré son insistance à rapporter ce qui est arrivé à Jimmy, Dusty verra ce sujet qui lui brûle les lèvres vite réprouvé par des dénis et des menaces de la part de ses interlocuteurs. Dans leur refus de laisser Dusty s'exprimer sur un tel cas, Terry et Gavin veulent faire échouer toute tentative verbale qui viendrait gâcher ces rares moments de bonheur et de communion auxquels ils ont droit :

Dusty: Did you hear what's happened to Jimmy? What's happened to Jimmy?

Terry: Nothing's happened.

Dusty: Nothing?

Gavin: Nobody is discussing this.

Nobody's discussing it, sweetie. Do you follow me?

Nothing's happened to Jimmy. And if you're not a girl I'll spank you⁹⁴⁷.

Nous pouvons parler de l'arbitraire verbal, lorsque des discours sont soumis à la volonté et aux décisions humaines. De ce fait, ils changent d'un lieu à un autre et en fonction des enjeux. Ce qui peut se dire à l'endroit A est exclu des échanges à l'endroit B, comme on le voit dans cet exemple emprunté à Stoppard :

French: What the hell are you talking about?

Withenshaw: Kindly watch your language, you're not on terraces now, you know⁹⁴⁸.

Ce qui se joue dans le théâtre de Pinter est une reproduction de ce qui se passe entre les êtres humains. Entendre certains de ses personnages se plaindre du manque d'écoute nous rappelle que nous vivons parfois les uns dans les silences des autres. Deborah s'en plaint à juste titre dans *A Kind of Alaska* : « No one hears me. No one is listening to me⁹⁴⁹. » Et même si des mots arrivent à se déployer, ce n'est

⁹⁴⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 40.

⁹⁴⁷ *Party Time*, Plays 4, p. 284.

⁹⁴⁸ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 48.

⁹⁴⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 154.

pas pour autant que l'on espère trouver la solution. Car, dans *Night School*, un problème d'homophonie entre « a lascar » et « Alaska », doublée de leur paronyme « Madagascar », provoque un quiproquo dans l'échange entre Solto, Annie et Milly. Ces trois personnages pensent parler de la même chose alors qu'en réalité ils sont loin les uns des autres : leurs échanges sont obliques. Chaque personnage vit dans son monde à part :

Solto: I killed a man with my own hands, a six-foot-ten lascar from Madagascar.

Annie: From Madagascar?

Solto: Sure. A lascar.

Milly: Alaska?

Solto: Madagascar⁹⁵⁰.

Par ailleurs, même avec l'introduction du téléphone, avec ou sans fil, censé constituer un moyen pour réduire la distance et rapprocher les individus en les mettant en contact verbal, les problèmes de communication ne sont pas réglés. Il faut noter le même de quelques difficultés liées à ce moyen technique. Par exemple, ce qui se dit d'un bout du fil n'est pas toujours perçu exactement comme tel à l'autre bout. Comme ceux qui sont en train de parler ne se voient pas, chacun d'entre eux ne prétend retenir que ce dont il a envie. Cela tue l'échange et crée une certaine incompréhension, car certains éléments sont négligés. Les acteurs se livrent à un choix discriminatoire des mots comme on le découvre à travers l'échange téléphonique entre Harry et une voix anonyme dans *The Collection* :

Harry: Hullo.

Voice: Is that you, Bill?

Harry: No, he's in bed. Who's this?

Voice: In bed⁹⁵¹?

Cet échange téléphonique est inabouti, puisque *Voice* se dérobe à la question de Harry sur son identité : « Who's this? ». Un silence se crée dans ces circonstances où aucune réaction n'est manifestée à l'égard de la force illocutoire de cette question qui exige au moins une réponse. Et ce silence persistera dans leur « interlocution » tant que ce personnage n'aura pas daigné répondre à son interlocuteur. En refusant de dire qui il est, il maintient son interlocuteur dans un climat d'ignorance, dans un silence au sujet de son identité.

⁹⁵⁰ *Night School*, Plays 2, p. 200.

⁹⁵¹ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

Harry: Who is this?

Voice: What's he doing in bed?

Pause.

Harry: Do you know it's four o'clock in the morning?

Voice: Well, give him a nudge. Tell him I want to have a word with him. (Pause.)

Harry: Who's this?

Voice: Go and wake him up, there's a good boy. (Pause.)

Harry: Are you a friend of his?

Voice: He'll know me when he sees me⁹⁵².

Par ce silence, c'est-à-dire par ce refus de décliner son identité, le coup de fil de *Voice* va déstabiliser Harry et Bill. Une certaine inquiétude peut se noter dans leurs propos. Et par conséquent, l'échange qui s'ensuit est la somme des questions de Harry sur ce personnage, sur les récentes fréquentations de Bill et des interrogations de ce dernier. Dès lors, les propos que nous entendons non seulement sont marqués d'ellipses, des trous, mais attirent aussi notre attention sur le manque d'informations des deux côtés :

Harry: Do you know some maniac telephoned you last night?

Bill: Who was it?

Harry: I've no idea.

Bill: What did he want?

Harry: You. He was shy, wouldn't tell me his name.

Bill: Huh.

Pause.

Harry: Who could it have been?

Bill: I've no idea.

Harry: Did you meet anyone last week?

Bill: Meet anyone? What do you mean?

Harry: I mean could it have been anyone you met? You must have met lots of people.

Bill: I didn't speak to a soul.

Harry: Must have been miserable for you⁹⁵³.

Pour qu'un dialogue s'instaure, il faut obligatoirement qu'un silence et un code verbal se relaient. Pendant qu'un locuteur parle, il est nécessaire que son interlocuteur lui tende l'oreille, et inversement. Sans cela, il s'ensuivra une sorte de

⁹⁵² *Id.*

⁹⁵³ *The Collection*, Plays 2, p. 112-113.

duologie où personne ne tirera profit de ce qui se dit. La concomitance de deux discours est une preuve que les sujets parlants ne sont pas prêts à s'informer mutuellement. Il est erroné de parler d'échange dans un tel contexte. Échanger suppose au moins deux pôles, un code commun et une écoute. Un des interlocuteurs doit se taire pendant que l'autre est en train de s'exprimer, sinon cette discussion sans écoute ne serait que du bavardage. La situation présentée dans *Silence* est loin de ressembler à celle que *The Collection* nous offre. En effet, s'il arrivait à Ellen de ne pas pouvoir se faire entendre par son compagnon à travers les sentiers des bois clairsemés, ce n'était pas dû à la mauvaise volonté de ce dernier, mais plutôt aux coups de vent. La force éolienne était telle qu'il lui était impossible par moments d'échanger avec lui. Ainsi, il restait dans le silence, c'est-à-dire coupé des propos d'Ellen : « Sometimes the wind is so high he does not hear me⁹⁵⁴. » Et sur le plan proxémique, bien qu'Ellen ait réduit la distance qui la séparait de son interlocuteur en se serrant contre lui : « I lead him to a tree, clasp closely to him and whisper to him, wind going, dogs stop, and he hears me⁹⁵⁵ », cela ne signifie pas la fin des silences entre eux. Cela lui évite seulement de crier à tue-tête. Dans ses aspects positifs, le silence est apprécié dans les échanges interpersonnels. C'est grâce à lui que l'écoute est possible, ce qui permet ainsi aux interlocuteurs de comprendre, de se comprendre et de faire comprendre. Or, dans le brouhaha, la cacophonie ou le bruit, il est difficile voire impossible que l'échange aboutisse à une parfaite compréhension mutuelle ou intersubjective. Pour qu'une discussion puisse aboutir ou suivre son cours, il faut se conformer à l'art d'échanger des idées, des opinions et des connaissances. Et ceci passe forcément par la voie du silence qui est l'élément fondamental pour une bonne répartition du temps de parole, d'écoute et de réflexion. C'est en ce sens que Duras voit la solitude, dans *Écrire*, comme fondatrice de tout savoir, car c'est après qu'elle est acquise que le sujet arrive à s'interroger, à des questionnements qui aboutiront à une véritable compréhension des problèmes. Grâce au doute, à la remise en question des réalités, l'individu réussit à accoucher d'un savoir écrit. Si écrire, c'est douter ; le doute doit être entendu, ici, comme ces questionnements, ces réflexions et ce travail critique sur tout ce qui traverse l'esprit de l'écrivain. Aussi faut-il préciser que ce jugement n'est possible que dans un climat de sérénité, c'est ce qui aidera le sujet à se

⁹⁵⁴ *Silence*, Plays 3, p. 192.

⁹⁵⁵ *Id.*

concentrer sur quoi il doit opérer mentalement. « Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d'elle, de la solitude. On peut déjà nommer le mot. Je crois que beaucoup de gens ne pourraient pas supporter ça que je dis là, ils se sauveraient. C'est peut-être pour cette raison que chaque homme n'est pas écrivain. Oui. C'est ça, la différence⁹⁵⁶. » Se lancer dans l'écriture, c'est accepter de rester dans le silence des autres, c'est ne disposer aucune information de son entourage. Pendant qu'un individu se dévoue entièrement à l'écriture, certains événements et certaines choses concernant son environnement social lui échappent. Au même moment les gens autour de lui ignorent beaucoup de choses de lui, ils sont dans son silence. Autrement dit, ils restent dans l'ignorance de sa vie et de ses activités. Il ne sera pas étonnant d'entendre : on ne le voit guère. Qu'est-ce qu'il fait en ce moment ?

Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout. Et quand je voyais des amis, je les reconnaissais mal. Il y a eu plusieurs années comme ça, difficiles, pour moi, oui, dix ans peut-être, ça a duré. Et quand des amis même très chers venaient me voir, c'était aussi terrible. Ils savaient rien de moi, les amis : ils me voulaient du bien et ils venaient par gentillesse croyant bien faire⁹⁵⁷.

Il arrive qu'un personnage qui éprouve le besoin d'échanger se retrouve dans une impossibilité de trouver la moindre explication à ses actes. Et par conséquent, le face-à-face des interlocuteurs se révèle verbalement nul et sans lendemain et n'aboutit à rien :

Emma: I phoned you. I don't know why.

Jerry: What a funny thing [...]⁹⁵⁸.

Qu'est-ce que l'absence de production verbale d'un sujet donné peut avoir comme influence sur l'altérité ? Comment le silence d'un individu peut-il faire exister la parole de l'autre ? Comment mon silence peut-il faire advenir la parole de l'autre ?

En effet, lorsque mon interlocuteur n'entend aucun mot de ma bouche, il le perçoit comme une invitation à prendre la relève verbale. Ainsi, les mots sont pris d'assaut et le locuteur opère à sa guise dans cette offre sémantique. En outre, la chance de pouvoir ajouter à son temps de parole celui qui, normalement, lui devrait être imparti fait qu'il continue de pérorer. Peut-être, c'est ce qui fait dire à Méchoulán : « L'histoire des silences entre les hommes ne serait rien sans celle de

⁹⁵⁶ M. Duras, *Écrire*, p. 22.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁵⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 19.

leurs bruits⁹⁵⁹. » Ainsi qu'il l'entend, ce qui détermine les relations interpersonnelles se trouve aussi bien dans le silence que dans le verbal, dans ce qui est à la fois articulé et inarticulé. Encore que ce soit le règne d'une forte verbalisation, ne nous laissons pas abuser. Car ce qui est perçu comme interactions verbales n'est en réalité que d'échanges de façade. Les individus se parlent, mais ne se communiquent pas véritablement. Ces mots qui fusent de part et d'autre ne sont que des stratagèmes pour éviter le silence. Face au mystère que constituent pour elle, la vie et les activités de son locataire, la logeuse de Bates prend le pari de recevoir celui-ci en privé pour l'amener à se prononcer à cœur ouvert sur bien des questions qui la préoccupent: « My landlady asks me in for a drink. Stupid conversation. What are you doing here ? Why do you live alone ? Where do you come from ? What do you do with yourself ? What kind of life have you had ? You seem fit. A bit grumpy. You can smile, surely, at something. Surely you have smiled, at a thing in your life ? At something ? Has there been no pleasantness in your life ? No kind of loveliness in your life ? Are you nothing but a childish old man, suffocating himself⁹⁶⁰ ? » Ceci nous permet de comprendre que lorsque notre vie privée suscite l'intérêt de quelques personnes, les réponses vagues et lapidaires que nous donnons montrent non seulement que nous ne sommes pas disposés à fournir la moindre explication, mais également que nous souhaitons en finir très vite: « I've had all that. I've got all that. I said⁹⁶¹. » Le désir de Bates d'entendre autre chose se note, d'autant plus qu'il ne s'attendait pas à ces questions à la fois stupides et indiscrètes. Ellen adopte également la même position que Bates, car elle refuse toujours de donner le moindre détail concernant sa vie privée à cette dame qu'elle rencontre de temps en temps dans un bar : « now and again I meet my drinking companion and have a drink with her. She is a friendly woman, quite elderly, quite friendly. But she knows little of me, she could never know much of me, not really, not now[...]»⁹⁶². En raison du refus de Bates et d'Ellen de tout dire et de leurs efforts de préserver leur intégrité physique et morale, il est clair que leurs interlocuteurs ne peuvent les connaître que de manière parcellaire et superficielle. Comme on le voit, ces ambages du langage verbal servent uniquement de prétexte pour ne pas s'ouvrir franchement à l'autre en face. La parole

⁹⁵⁹ Éric Mechoulan, *Le Corps imprimé*, Québec, Presses D' A G M V-Marquis, 1999, p. 22.

⁹⁶⁰ *Silence*, Plays 3, p. 201.

⁹⁶¹ *Silence*, Plays 3, p.201.

⁹⁶² *Silence*, Plays 3, p.194.

muette telle que la décrit Pascal Dethurens — « on ne parle vraiment que dans le vide, et à un interlocuteur invisible ; car c'est là, et alors, que les paroles douées de sens peuvent arriver, loin du bavardage quotidien, et étrangères aux mots de notre néant [...] »⁹⁶³ — est bien inscrite dans l'œuvre de Pinter. Dans *The Caretaker*, par exemple, la seule occasion où le spectateur et Davies apprennent des vérités sur la vie d'Aston, c'est quand il pense s'être retrouvé seul face à lui-même. Ce n'est qu'à cet instant précis qu'il fait des révélations par lesquelles on saura ce qui s'est passé avant son séjour dans ce fameux centre psychiatrique dont les souvenirs restent encore vivaces chez lui : « During Aston's speech the room grows darker. By the close of the speech only Aston can be seen clearly. Davies and all the other objects are in shadow [...] »⁹⁶⁴. » Ce que Davies a pu entendre de la bouche d'Aston n'est pas destiné à lui ; il semble se trouver là par hasard, au moment où son hôte est face à sa conscience. Davies peut être qualifié d'épieur « auditif », puisqu'il a réussi à pénétrer les énoncés endophasiques (intérieurs) d'Aston. À première vue, même un fou s'il arrive à garder le silence peut être considéré comme une personne sage ou savante. Le silence le protège et lui garantit une certaine intégrité morale et intellectuelle. Un sujet pourra échapper aux critiques et aux jugements par son entourage aussi longtemps qu'il aura réussi à garder le silence. Si prendre la parole, c'est se soumettre à l'appréciation des autres, se taire, c'est rester à l'abri de toute opinion, surtout défavorable de la part du public. Par ce silence précieusement gardé, un locuteur potentiel se montre difficilement accessible. Un sujet ne peut être déclaré intelligent ou ignorant qu'après avoir consenti à livrer son fond. Ainsi, le fond et la forme de ce qu'il dit sont véritablement examinés qu'un avis favorable ou défavorable peut lui être décerné.

Quand le silence s'impose, c'est-à-dire quand on le note chez un individu, on soupçonne les présences de sagesse et de science en lui, cependant lorsque tout s'effondre se voient d'autres réalités insoupçonnées. Nous serons amenés tout de même à souligner que l'éclatement au grand jour de certains faits qui étaient tenus secrets inquiète et trouble. Ce qui est certain, au moins, c'est que sans l'existence du silence et de la discrétion, les trahisons et les tromperies ne sauraient avoir lieu dans

⁹⁶³P. Dethurens, « Sens et silence dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 139.

⁹⁶⁴*The Caretaker*, Plays 2, p. 52.

les couples. En ce sens, il est incontestable que si, dans *The Betrayal*, Jerry et Robert ont pu, chacun de son côté, mener une vie double et tromper leur femme des années durant, c'est en grande partie à cause du silence dans leurs relations. Et en y regardant de plus près, nous trouvons que le cas de Robert est plus sérieux, puisque pendant ce temps, sa femme le trompe avec son soi-disant ami :

Jerry: But we betrayed him for years.

Emma: And he betrayed me for years⁹⁶⁵.

Ce qui émerge de ce dialogue, c'est le silence hypocrite au sein du couple. On le voit, les relations extraconjugales ne sont possibles que dans un contexte où des partenaires consentent à l'existence de silences entre eux. On peut bien le dire : le silence est ici synonyme d'hypocrisie, de manque de sincérité et d'absence de transparence. Ainsi, dans *Betrayal*, avec la fin de la complicité silencieuse qui a permis à Emma et à Jerry d'entretenir des relations en dehors du mariage pendant de nombreuses années, ce dernier reste troublé et inquiet quant aux réactions éventuelles de sa femme, Judith et de Robert, l'époux d'Emma. Jerry vit à la fois une gêne et une profonde inquiétude :

Jerry: This evening. Just now. Wondering whether to phone you. I had to phone you. It took me ... two hours to phone you. And then you were with the kids... I thought I wasn't going to be able to see you... I thought I'd go mad. I'm very grateful to you...for coming⁹⁶⁶.

Sachant que toute révélation sur sa double vie peut compromettre son mariage comme l'est celui de Robert (« my marriage is finished⁹⁶⁷»), Jerry vit encore avec une crainte, des appréhensions. Il veut s'assurer que sa femme n'est pas mise au courant de ses infidélités. À partir de ce moment son travail est de la maintenir dans le silence (l'ignorance) de cette tromperie aussi longtemps que possible.

Jerry: You hadn't thought of telling Judith⁹⁶⁸?

À l'instar des personnages de Pinter tels que Meg qui parlent tous seuls, ceux de Stoppard supportent si mal la solitude qu'ils se mettent à soliloquer dans la cuisine. L'absence de contact verbal contraint Kate à s'adresser aux objets qui se trouvent dans son environnement immédiat. Le soliloque, cette forme d'expression

⁹⁶⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 18.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁶⁸ *Id.*

verbale montre l'existence d'un seul pôle émetteur de paroles. Il est silence dans la mesure où aucun autre discours n'existe en dehors de lui. La conclusion que nous pouvons en tirer est le mal à faire face au silence des autres et à son propre silence.

Kate (sobbing): I've begun talking to myself, over the sink and the stove⁹⁶⁹.

Pour apprécier la parole à sa juste valeur, il faut avoir passé des moments difficiles confiné dans un silence sans précédent qui nous coupe, nous isole du reste de la société. Dans de telles circonstances, l'arrivée du premier interlocuteur est plus que souhaitée. Si Bernard en sait gré à Hannah, c'est parce qu'elle lui a évité de crouler sous le poids de solitude et d'isolement. N'eût été sa disponibilité, il aurait du mal à faire face au fardeau d'un discours non échangé, porté et gardé tout seul.

En revanche, certaines activités comme l'écriture ont besoin d'un certain silence pour être menées avec succès. Et ce silence ne peut être possible que si le sujet qui le poursuit se retrouve sans aucune autre compagnie humaine pouvant le distraire. Il est même du ressort de celui ou de celle qui écrit de créer des conditions paisibles pour qu'une bonne pensée se déploie : « On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je voudrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée — j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée [...] »⁹⁷⁰.

Certaines activités ne peuvent être menées que dans une grande concentration. Pour ce faire donc, elles exigent le silence, le calme ; elles sont ainsi source de distanciation et de réorganisation des relations sociales. Par exemple, vu l'importance qu'il semble accorder à ses études et à la réflexion philosophique, dans *Albert's Bridge* de Hare, Albert sacrifie le temps de communication sociale : il ne parle guère à ses parents. Il ne peut plus continuer de discuter avec eux comme ce fut le cas jadis. Des spéculations philosophiques le coupent de son environnement immédiat. Son nouveau comportement, cette réduction de la parole entre les différents membres de la famille n'est pas sans susciter la colère de sa mère.

Mother (sighs): I was against that university from the start.

Albert: The country needs universities.

Mother: I mean it's changed you, Albert. You're thinking all the time. It's not like you, Albert.

⁹⁶⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 28.

⁹⁷⁰ M. Duras, *Écrire*, p. 17.

Albert: Thinking.

Mother: You don't talk to me or your father⁹⁷¹.

Contrairement à ce qui paraît être une évidence, tout n'est pas permis verbalement, même dans un échange qui prend les allures d'une interaction verbale libre et amicale. Et pour le comprendre, essayons de voir ce qui peut arriver à ceux qui osent s'aventurer dans des thèmes que nous qualifions de verbalement interdits. Il y a des sujets qu'il ne faut jamais évoquer et des choses qu'il faut éviter de nommer. Même si des sujets nombreux et variés peuvent être abordés, ceux qui concernent les parents sont à éviter. Certains individus tiennent fermement à ce que l'intégrité familiale ne soit pas compromise dans les discussions dans lesquelles ils se sont engagés. Pour eux, laisser d'autres personnes parler de leur père ou de leur mère, c'est les autoriser à s'attaquer à leur intimité, à ébranler leurs valeurs morales. Le rejet de leurs discussions de toute affaire privée fait que tout faux pas « verbal » est condamné. Si dans *The Caretaker*, Mick sort de ses gonds lorsque Davies a eu l'imprudence de mentionner sa mère dans leur échange, son homonyme est envahi par la même colère quand Susan a osé parler de sa mère dans *Plenty* de Hare. Pour montrer que Susan a franchi le Rubicon, Mick lui signifie tout de suite sa colère:

Susan: And how do I feel ? What am I meant to feel? Crawling about
in your tiny bedroom, paper-thin walls, your mother sitting downstairs....

Mick: Don't bring my mum into this⁹⁷².

Les deux Mick sont mus par une ferme volonté d'étouffer, voire d'interdire tout objet de discussion concernant leurs proches. Toute question qui a trait à la vie privée de leurs membres de famille est frappée du sceau d'interdiction ; même si l'engagement verbal de Susan ou celui de Davies n'obéissent à aucune volonté de détruire. Il en résulte qu'accepter de taire ce qui ne doit pas être dit publiquement, c'est consentir des sacrifices qui visent à faire avancer l'échange. En gardant le silence sur des sujets tabous, l'individu évite à la fois d'offusquer son interlocuteur et exprime son souhait de voir perdurer l'interaction verbale. En revanche, tout acte non conforme à ce genre de principe arbitrairement dicté constitue un coup de frein au flux verbal. La discussion ou le débat tournent au ralenti ou se voient stoppés net. Ceci nous pousse à dire qu'il y aura toujours des poches de silence qui continueront à exister dans l'espace discursif, aussi vaste qu'il puisse être. Tout n'est pas permis

⁹⁷¹ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 14.

⁹⁷² D. Hare, *Plenty*, p. 47.

verbalement. L'insistance d'un locuteur à aborder certains sujets ou thèmes peut se solder par un échec, parce que simplement l'autre en face de lui n'est pas disposé à lui emboîter le pas.

Dans *The Birthday Party*, à cause du silence intersubjectif observé par Petey, Meg ne saura jamais le sort réservé à Stanley. À travers les errances de narrateurs comme Stanley et Davies, Pinter veut attirer notre attention sur le décalage qu'il y a entre le langage de ces exilés, leur intériorité et le monde. C'est dire que les histoires qu'ils racontent ne relèveraient que de l'horreur du vide qui semble les habiter. L'on ne peut que douter du bien fondé des récits de Davies ; ce que ses rêveries nous font entendre est tout sauf le fruit d'une expérience vécue. Ce qu'il relate est loin d'être sa propre expérience ; il apparaît comme un homme à la vie inexplicable. Il essaie tout simplement de recoller des bribes de souvenirs obscurs et irréels. C'est dans ce contexte que des mensonges font leur apparition. Si « mentir, [c'est] inhiber la vérité, [et] consiste en effet à manipuler les croyances d'autrui⁹⁷³ », dans *The Birthday Party*, Pinter montre que des personnages tels que Meg dont le sens du scepticisme n'est pas bien développé ne sait pas ce que le mensonge faire taire. À cause d'une naïveté sans bornes, elle ne cherchera jamais à aller au-delà de ce que Petey lui fait croire au sujet de Stanley :

Meg. Is he still in bed?

Petey. Yes, he's... still asleep⁹⁷⁴.

Une certaine considération du silence (« ... ») qui ponctue la réponse donnée par Petey aurait pu permettre à Meg de comprendre que quelque chose ne va pas, contrairement à ce que celui-ci cherche à lui cacher. Ainsi s'entendent souvent des choses qui n'existent que parce qu'un discours essaie de leur donner une existence. Alors qu'une fois confrontées à la réalité, elles s'effondrent, puisque leur existence n'était qu'une pure fabrication. Dans l'absence de toute vérification, le mensonge s'impose et passe pour une vérité. Cela dit, tout s'effondre, dès que la réalité jusque-là tue fait irruption, et ce malgré tous les efforts consentis pour le faire régner. Il est donc clair qu'une parole mensongère est soumise à un destin fragile, vu qu'à tout moment elle peut retourner au silence dont elle cherche à s'échapper.

⁹⁷³Oliver Houdé, *Croyance, raison et déraison*, Colloque annuel sous la direction de Gérard Fussman (Collège de France), Paris, Odile Jacob, Octobre 2006.

⁹⁷⁴*The Birthday Party*, Plays 1, p.80.

Encore faut-il préciser que le mensonge se distingue de la mauvaise foi : celle-ci est entretenue par des propos malhonnêtes d'un individu qui s'obstine, curieusement, à les faire accepter. La discussion entre Conway et Jake dans *The Pumpkin Eater* nous permet de comprendre les effets qu'un regard peut avoir sur un locuteur potentiel. Les regards pénétrants de ces deux interlocuteurs : (« They look at Beth ») obligent Beth à faire preuve de mauvaise foi et à mentir pour apporter un témoignage favorable à Conway, son mari :

Jake : You'd say that in all honesty, would you ?

Conway : In all honesty, Jake. In complete honesty, boy. Ask Beth. Ask Beth if I mean what I say. Ask her !

Beth : Oh, my husband always means what he says⁹⁷⁵.

Le temps d'hésitations (...) dans la réplique de Beth est une indication qu'elle dissimule quelque chose. Ceci nous permet de rétorquer à Conway et à sa femme que le caractère amphibolique du discours humain est une preuve que le langage n'est pas toujours motivé par la franchise et la sincérité.

En outre, disons que si beaucoup de silence effraie, beaucoup de bruit insupporte également. L'absence de tout contact, de la moindre interaction verbale met l'individu dans une situation de stupeur et d'interrogation. Le défi de solitude et d'isolement secoue l'être et le force à se tourner vers l'extérieur. Cependant, toute personne soumise à une surabondance de bruit s'indigne et se révolte face à ce tapage dont ses sens auditifs réclament la fin. Avec l'absence du calme et de la tranquillité en ville et au parc où le bruit de la circulation et celui d'autres noctambules font régner un désordre et un tapage. Anna propose une autre alternative à Kate, car elle a fini par comprendre que l'envie de se promener ou de fuir la routine ne peut se faire là où les cris des prostitués et de leurs clients occupent l'espace. Anna l'invite alors à rester à la maison pour écouter de la musique douce ou pour lire :

(Quietly.) Don't let's go out tonight, don't let's go anywhere tonight, let's stay in. I'll cook something, you can wash your hair, you can relax, we'll put on some record. / The park is dirty at night, all sorts of horrible people, men hiding behind trees and women with terrible voices, they scream at you as you go past, and people come out suddenly from behind trees and bushes and there are shadows everywhere and there are policemen, and you'll have a horrible walk, and you'll see all the traffic and the noise of the traffic and you'll see all the hotels, and you know you hate looking through all those swing doors, you hate it, to see all that, all those people in the lights in the lobbies all taking and moving ... and all the

⁹⁷⁵ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 156.

chandeliers.... Pause. You'll only want to come home if you go out. You'll want to run home... and into your room [...] stay in. Shall I read to you? Would you like that⁹⁷⁶?

Le silence est mis à contribution dans certaine pratique où toute absence de discrétion signifie danger. Cette modalité du silence est faite de ruse, de calculs et de prudence. C'est pourquoi en déposant Anna aux abords de la cité des jeunes filles, Stephen l'invite à se faire discrète pour que les autres résidentes ne sachent pas qu'elle a passé toute la fin de la semaine loin du campus universitaire:

Stephen

Can you get in ... without anyone seeing you ?

Anna

Mmmn

Stephen

No one must see you⁹⁷⁷.

Pour ne pas être la risée de tout le monde, Anna décide donc de ne pas passer par la porte principale, mais plutôt d'escalader le mur de la clôture de la résidence universitaire: « Ext. Women's college grounds. The other side of the wall. The tree. Anna's head and shoulders rise above wall. She clasps branch of the tree, sits on wall, throws handbag down to grass⁹⁷⁸. »

II.3. La kinesthésie du silence et la force du signe scopique

Quand le silence agit ou plus précisément fait réagir, c'est que ses effets (interrogation, peur, étonnements, panique) se sont fait sentir. Entre autres conséquences qu'il peut engendrer, on peut noter la déstabilisation de l'autre qui se trouve dans une position de faiblesse, puisqu'il est contraint à formuler des requêtes pour que cesse cette lourde atmosphère sans élément verbal en échange. Ainsi, des formules comme « Parle-moi ! », « Réponds-moi ! », « Tiens-moi informé », « Explique-moi » ou tant d'autres demandes montrent que le silence d'un interlocuteur potentiel n'est pas sans conséquence sur un autre qui désire échanger ou entendre un point de vue sur une question précise. Un silence devient actif dès lors

⁹⁷⁶*Old Times*, Plays 3, p. 281-282.

⁹⁷⁷*Accident*, Screenplays 1, p. 436.

⁹⁷⁸*Accident*, Screenplays 1, p. 437.

que son poids se fait sentir ou qu'il intervient dans le cours d'une action : soit il l'accélère, soit il la ralentit ou la met en arrêt. Ainsi, l'inquiétude de McCann vient du fait, que depuis qu'ils sont arrivés chez les Petey, son chef de mission a gardé le silence sur les raisons de leur présence sur les lieux. L'effet causé par le silence de son supérieur crée un changement thymique en lui et l'empêche ainsi de s'asseoir tranquillement :

McCann: What now ?

Goldberg: Don't worry yourself, McCann. Take a seat⁹⁷⁹.

Pour déterminer les réactions qu'un sentiment d'exclusion du discours peut susciter, intéressons-nous à *Tea Party*. En effet, après avoir constaté que les enfants avec qui il est à table pour le petit déjeuner s'efforcent de circonscrire leur échange verbal en l'inscrivant dans un espace et une tonalité restreints, Disson ne fait pas attendre sa réaction :

Disson: What are saying? Speak up.

John: Nothing.

Disson: Do you think I'm deaf⁹⁸⁰?

Inconsciemment, l'aparté entre Tom et John renforcé par *Silence* traduit un premier acte de révolte encore timide contre l'autorité de Disson dont, au demeurant, ils se moquent : « The boys giggle and eat. Silence. John whispers to Tom⁹⁸¹. » Le murmure, cette autre forme de silence, vu qu'il procède d'une exclusion verbale, qu'il maintient une partie de son environnement humain immédiat dans l'ignorance des mots échangés, peut réveiller la curiosité, voire susciter l'éréthisme de certains individus. Par cette voie, des interlocuteurs espèrent échanger sans que leurs propos soient surpris par des oreilles indiscrètes :

Older Woman: She did. I saw her mouth move. She whispered something to you, didn't she? What was it? What did she whisper to you?

Younger Woman: She didn't whisper anything to me. She didn't whisper anything⁹⁸²!

The Hothouse prolonge les effets que le silence d'un personnage peut avoir sur un autre. La froideur extrême, le silence de Gibbs a tellement troublé Miss Cutts

⁹⁷⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 21.

⁹⁸⁰ *Tea Party*, Plays 3, p. 104.

⁹⁸¹ *Id.*

⁹⁸² *The Servant*, Screenplays 1, p. 32-33.

qu'elle se décide de faire le premier pas : « But I can't say I like him. He's so cold. Oh, I like men to be cold—but not as cold as that. Oh, no, he's much too cold. You know, I think I'll ask him. I think I'll ask him whether he's taken with me or whether I frighten him. I mean, one might as well know⁹⁸³. » Cette ergativité subjective du silence, c'est-à-dire les effets qu'il peut avoir sur l'alter ego, est bien identifiée par Pierre Van Den Heuvel, qui soutient qu'« on sait que le silence « parle », que son « éloquence » joue un rôle capital dans la communication et qu'il peut être aussi « effrayant » que le cri⁹⁸⁴ ». Par rapport à l'abstention verbale, si l'on se réfère aux propos de Van Den Heuvel, dès qu'un locuteur potentiel s'abstient verbalement, il reprendrait le terrain qui semblait lui être pris par un autre type de langage qui, jusque-là, lui imposait ses diktats et lui posait des pièges. Se taire délibérément est un acte par lequel l'individu se libère, entre autres, du joug verbal, avant de finir par prendre le dessus sur « cette autorité » de tous les abus et de toutes les dérives. « Le silencieux est un bourreau qui supplicie la langue mensongère⁹⁸⁵. » Si Petey, dans *The Birthday Party*, demande à son « fils adoptif » de se murer dans le silence, de ne pas écouter les propos de ses ravisseurs (« Stan don't let them to tell you what to do⁹⁸⁶! »), c'est parce qu'il comprend les risques qui peuvent découler de l'ouverture, de l'échange verbal avec des inconnus. Le silence de Stanley et son manque d'écoute des paroles de ses ravisseurs pourraient les plonger dans une situation inconfortable.

The Quiller Memorandum fascine grâce à l'intérêt qui y est accordé au silence. Chaque personnage cherche directement ou indirectement à percer les mystères, les secrets et l'intimité de l'autre. À ce propos, nous voyons qu'au moment où Quiller essaie de cueillir le maximum d'informations sur les groupes nazis, ces derniers s'emploient à s'informer des raisons de son séjour à Berlin, de l'idéologie et des stratégies de ceux qui l'ont dépêché. La réciprocité des silences fait que chaque camp déploie les moyens nécessaires pour aller à la conquête de l'information qui lui manque :

⁹⁸³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 224.

⁹⁸⁴ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 67.

⁹⁸⁵ Michèle Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 179.

⁹⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 80.

Oktober: A little. But we would like to know a little more. I shall tell you quite simply. We would like to know the exact location of your local Control in Berlin. We would like to know a little more about your current code systems. We would like to be able to appreciate the extent of your knowledge about us, and also what information, if any, your predecessor managed to pass to your control. We would like to know the exact nature of your present mission in Berlin⁹⁸⁷.

Tout cela est mobilisé dans le but d'expliquer qu'un silence ne peut inquiéter ou susciter la réaction de l'autre que lorsqu'il est observé au moment où se taire devient un acte de dissimulation, d'irresponsabilité ou de lâcheté. Dire ainsi qu'un silence est vide de sens, c'est manquer d'apprécier les effets que peut avoir la non prise de parole par un personnage. Dans un tel contexte, ce silence est dit, de façon oxymorique, assourdissant, puisque curieusement ce qui est tu résonne plus que les mots que l'on entend ça et là. Dans ce contexte spatio-temporel du film *Accident* où il règne un noir profond, la lenteur du mouvement de la caméra n'aide pas l'œil humain à identifier clairement les choses. Pendant que des éléments sont relativement clairement montrés par l'œil télescopique, d'autres ne le sont qu'indistinctement : « Ext. The house. Night. Summer (...) In a meadow behind the house, dim shapes of animals. The camera moves slowly forward to a position inside the gate. It comes to rest⁹⁸⁸. » Comme la caméra ne permet de voir que des silhouettes, c'est-à-dire ces réalités indistinctes, toute tentative pour décrire reste impossible. Dans l'obscurité, sur quoi l'œil ne peut se poser, le langage se voit incapable de le décrire. Le silence ne laisse personne indifférent. Il s'agit plutôt d'un silence qui intéresse et qui concerne tout le monde. Et dès l'instant où il commence à effrayer et à peser, son poids devient insupportable ; comme l'exprime Stoppard, « the silence hangs heavy⁹⁸⁹ ». Dans l'obscurité, les gens ont tendance à parler en sourdine, à voix basse, à chuchoter, voire à recourir à des gestes dès que la moindre lueur apparaît. Généralement, ce genre de comportement est dicté par la croyance que la nuit, c'est le moment pour se reposer, pour dormir. Si, dans les sociétés occidentales, le silence est apprécié pour le respect du repos de ceux qui travaillent et pour éviter tout prétexte pour un procès pour tapage, dans certains milieux africains, le silence nocturne est demandé par peur de ne pas attirer l'attention des mauvais

⁹⁸⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 265.

⁹⁸⁸ *Accident*, Screenplays 1, p. 345.

⁹⁸⁹ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 32.

esprits. Le silence occidental obéit aux normes du bon vivre ensemble avec ses concitoyens vivants, le silence africain veut se conformer au respect des liens avec les morts et les esprits dont la colère pourrait leur valoir des ennuis. En plus, le poids de la pénombre se fait plus sentir si aucun mot n'est entendu, prononcé ou échangé. Les mots entendus dans l'obscurité rassurent sur la présence d'autres personnes, et par conséquent nous libèrent de tout sentiment d'isolement et d'abandon. Une voix qui résonne dans le noir redonne à l'individu la confiance qu'il n'est pas coupé du monde, qu'il n'est pas laissé exposé à des forces effrayantes, comme le montre Freud à travers l'exemple de cet enfant qui reste angoissé dans cette pièce sans lumière : « Tante, dis-moi quelque chose, j'ai peur, parce qu'il fait si noir⁹⁹⁰. » Dans des moments pareils, pendant que le silence intensifie l'obscurité et effraie ce gamin, toute voix semblable aux voix habituelles comme celle de sa tante le réconforte et l'aide à calmer ses inquiétudes.

Par ailleurs, en l'absence des mots, on tâche de scruter le regard. Il dit souvent plus que le langage articulé essaierait d'en dire. À ce propos, un regard de dédain envoie un message clair à son destinataire. À l'instar des effets que peuvent avoir des mots ou un silence, le regard, par ce qu'il adresse peut déstabiliser psychologiquement et faire abdiquer l'autre. Ainsi, tout violent qu'il soit, le discours que Nicolas adresse à Victor dans *One for the Road* de Pinter, montre qu'en nous focalisant sur le scopique, nous pouvons y voir les réalités les plus secrètes : « Why am I obsessed with eyes? Am I obsessed with eyes? Possibly. Not my eyes. Other people's eyes. The eyes of people who are brought to me here. They're vulnerable. The soul shines through them⁹⁹¹ ». Dès l'instant où tout mot est impossible à ses victimes, ce que Nicolas lit dans leurs yeux est pour l'essentiel constitué de tristesse, de désolation et de fragilité. Et, lorsque dans la pièce de David Hare, *The Secret Rapture*, Tom commet une maladresse verbale en priant pour que Katherine retrouve le droit chemin, on nous montre comment des regards peuvent avoir de réels effets sur un individu : « No. Nothing. I'll shut up. (The three women look at him. He stands a moment cheerful, embarrassed.) I'm sorry. It just slipped out⁹⁹². » Comme

⁹⁹⁰S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Reverchon-Jouve, Blanche, Paris,

Gallimard, 1985, p. 186

⁹⁹¹*One for the Road*, Plays 4, p. 224.

⁹⁹²D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 25.

on peut le remarquer à cause de ce que les trois femmes lui signifient par leurs yeux rivés sur lui, Tom se voit obligé de se rétracter et de se présenter ses excuses. Sans même qu'un seul mot soit prononcé, elles lui ont fait comprendre qu'il a manqué l'occasion de se taire. Toujours dans la pièce de Hare, d'autres éléments nous permettent d'y voir un peu plus clair dans la préservation du secret. Dire qu'un secret est à garder pourrait s'apparenter à un énoncé truistique, reste que quand il est étalé sur la place publique ou confié à ceux qui ne devraient en avoir écho, cet acte est qualifié de trahison. En rompant le « pacte » de silence sur des faits ou des choses, on s'attire l'indignation et la colère de l'autre partie. Si bien que comme le laisse entendre Hare, on doit s'attendre à des réactions hostiles qui en découlent. L'on ne s'étonnera donc guère du comportement d'Isobel après que Katherine a mis Marion au courant de leur projet de travailler à nouveau ensemble : « Marion: Can you afford another ? (Isobel just looks at her, not answering). When did you two decide about this⁹⁹³? » Dans cette situation d'embarras et de confusion, Isobel se montre incapable de se manifester verbalement. Elle se sent trahie, mal à l'aise et exposée à la colère de Marion. Pouvons-nous réellement traduire nos envies ou nos dégoûts par les yeux, par le regard ? Si l'on considère ce qui a lieu à la suite de cette révélation, on ne peut que répondre par l'affirmative. Car ce qu'Isobel craignait se produit inexorablement, car son entourage ne se cache pas en recourant à l'expression de la violence. Ce que des mots ne suffiraient pas à dire, en affichant un regard dédaigneux, on le traduit explicitement. Les messages que Marion lui envoie sont principalement ceux du mépris. Elle lui en veut de répéter la même expérience avec une personne irresponsable comme Katherine : « Marion is looking at Isobel with disdain⁹⁹⁴. »

Mais ce passage nous éclaire en même temps sur un autre point. Lorsqu'un quelqu'un viole un secret, ce n'est pas parce qu'il fait face à envie pressante de dire ou à une impossibilité de garder le silence. C'est plutôt, parce que l'individu brûle souvent d'une réelle envie verbale de se débarrasser de ce qui lui a été confié. Si le problème ne se réduisait qu'au dire, cet individu pourrait parler d'autre chose. Mais le fond du problème est que le silence exigé par le secret est si lourd que le détenteur croule sous ce poids. Ce qui le prouve, c'est qu'au moment où la révélation se fait, la plupart du temps, le faux confident n'étale que ce qui était jusque-là interdit

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

verbalement sur la place publique : « I decided. I'm going to work with Isobel⁹⁹⁵. » Là, ce qu'a fait Katherine, c'est de répéter aux autres ce qui ne devrait rester qu'entre elle et Isobel. Au fait, ce que celle-ci redoutait en lui confiant un tel secret se produit, puisque Marion qui, par exemple, prévoyait la destruction de Katherine va chercher à en savoir davantage : « When did you two decide about this⁹⁹⁶ ? » Dans *The Caretaker*, nous rencontrons également ce problème lié à l'indiscrétion et à la préservation de la vie privée. Tout ce qu'a vécu Aston vient de son manque de retenue. En révélant des choses qui devaient être tenues secrètes, il s'est exposé : « I think that ... place had a lot to do with it. They were all ... a good bit older than me. But they always used to listen. I thought... they understood what I said. I mean I used to talk to them. I talked too much. That was my mistake[...]»⁹⁹⁷ . » Aston s'est fait du tort, car, par le passé, il n'hésitait pas à parler intarissablement de lui dans les échanges avec les gens qu'il trouvait dans ce café du quartier. Aujourd'hui, tout son regret est de n'avoir pas pu être le maître de son discours à un moment donné.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p.16.

⁹⁹⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p.52.

Chapitre III : Scène : contenu et message

III.1. L'expressivité vestimentaire

Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Barthes nous invite à prêter une attention particulière aux costumes, en raison de la profondeur de leur valeur sémantique. Le choix des costumes est motivé par le souci d'en faire extraire un sens, et à prêter attention à la valeur sémantique des costumes. Considérer les costumes, c'est tenter d'appréhender toute la signification présente en eux pour déboucher sur une meilleure compréhension de ce à quoi nous assistons, d'autant plus qu'« il [le costume] ne donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments⁹⁹⁸ ». Étant donné que l'espace théâtral, qu'il soit scénique (mimétique) ou extra-scénique (diégétique), constitue une série de systèmes de communication visuelle à travers le décor, les accessoires, l'éclairage, les costumes, les coiffures, le maquillage, les gestes, les mouvements des acteurs, des personnages, etc. qui sont tous pleins et vecteurs d'information, il s'agira à présent d'interroger ces réalités, de les faire parler. Le centre d'intérêt sera autour de ces éléments qui contextualisent, complètent ou régulent ces réseaux d'interdépendance. Si Albert tient à porter sa cravate avec des rayures bleues, c'est parce qu'il tient à exprimer sa joie de communier avec ses collègues : « Look, Mum, where's my tie? The blue one, the blue tie, where is it? You know the one I mean, the blue striped one; I gave it to you this morning⁹⁹⁹. » Dans ces circonstances, en participant aux soins vestimentaires de son fils, Mrs Stokes cherche à l'aider à se faire respecter par son entourage, mais aussi à protéger son image d'une bonne mère:

Mother: Look at your suit. You're not going out with your suit in that state, are you?

Albert: What's the matter with it?

Mother: It needs a good brush, that's what's the matter with it. You can't go out like that. Come on, come in here and I'll give it a brush¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁸ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 142.

⁹⁹⁹ *A Night Out*, p.332.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 340.

Comment faut-il interpréter ce geste ? Que peut-il représenter dans de futures interactions intersubjectives ? Se peut-il qu'il y attache des signes qu'il entend soumettre à ses interlocuteurs pour un déchiffrement positif ? Cela autoriserait à penser qu'afin de faire bonne figure et de se faire respecter par les gens qu'il va rencontrer, Albert, non seulement porte une cravate, mais aussi prend soin d'elle plus que tout le reste de son apparence vestimentaire. Le code vestimentaire offre ainsi des signes qui invitent au déchiffrement. En tant que premier élément visible, voire toujours le plus visible, un accessoire textile va bénéficier d'un traitement particulier. Persuadé que tout manquement dans le port vestimentaire, aussi petit que puisse-t-il être, peut compromettre toutes les chances d'un bon accueil, Albert ne néglige aucun détail. Toute sa personnalité et sa respectabilité se mesurent d'abord dans sa façon d'apparaître et dans la correction de ses vêtements. Une cravate bien mise non seulement apporte de la valeur ajoutée à la tenue, mais aussi force le respect et donne à la personne plus d'attributs. D'où tout le sens du déguisement : se déguiser, ce n'est rien d'autre que se donner des apparences qui cachent des réalités beaucoup plus profondes. Les réelles motivations d'Albert ne seront jamais bien comprises par ceux avec qui il va avoir affaire. Il ne laissera aucun soupçon planer sur lui, il va toujours passer pour quelqu'un animé de bonnes intentions aussi longtemps qu'il restera tiré à quatre épingles.

Dans *The Caretaker*, à travers ce que les uns et les autres portent comme vêtements, nous pouvons essayer de comprendre leur statut, leur condition ou leurs aspirations. En voyant, par exemple, au milieu d'un calme absolu, ce jeune homme, Mick dans un style vestimentaire moderne (pantalons treillis, bottes et gilet en cuir) assis sur un lit scrutant les différents éléments qui occupent cette chambre très modeste, nous ne sommes que tentés d'imaginer sa soif de pouvoir et de domination. D'ailleurs, il le confirme sans tarder, car après la sortie d'Aston, Davies, ce vieil homme pauvrement habillé n'a eu que quelques minutes pour soliloquer et scruter l'intérieur de la pièce.

La rentrée inattendue et soudaine de Mick est un moment de souffrance pour lui, car il est violemment saisi et rudement plaqué au sol. Ce qui ne lui laissera que le temps de pousser beaucoup de cris. Dans sa panique, il ne cesse de demander ce qui ne va pas. Cette violence physique l'oblige à se réfugier dans le silence. Et face à l'aveu de faiblesse de Davies, Mick se montre le maître du jeu : maintenant

toutes les questions proviennent de lui. Davies se trouve dans l'obligation de lui parler de lui et de lui rendre compte de tout ce qui s'est passé depuis qu'il séjourne chez lui. C'est une nouvelle donne : Mick fait la loi et c'est à Davies de la subir. Ainsi, Mick déploie tous ses talents oratoires ; maintenant la violence physique fait place à la violence verbale par laquelle Davies est méprisé, diabolisé et aliéné. Le mépris et le manque de considération pour ce vieil homme se notent quand nous entendons Mick répéter son nom en deux temps : Jen-, puis -kins ; ou lorsqu'il lui signifie qu'il est « affreusement » content de faire sa connaissance. Après avoir arraché le discours à Davies pour se l'approprier, Mick se plaît à le comparer à tous les vauriens de la société, y compris son oncle dont le portrait physique et moral est loin d'être flatteur, car voleur, voyeur et sans domicile fixe. À cet instant précis où Mick a la position dominante verbale, ce que Pinter veut nous faire comprendre, c'est l'émiettement du langage de Davies que rappellent les vêtements en lambeaux qu'il porte. Malgré la différence d'âge, on entend Mick s'adresser à Davies comme on le ferait à un gamin, voire à son propre fils : il questionne son éducation et l'apostrophe « fils », en l'accusant d'empuantir la chambre. En revanche, par une alliance de contre nature avec Mick, Davies fait régner un désordre « relationnel » comparable au désordre physique de l'appartement. La pauvreté vestimentaire correspond à son état moral qui l'inculque une certaine propension utilitaro-machiavélique (l'intérêt l'emporte sur la morale). Par ailleurs, les haillons de Davies traduisent l'image d'une société mise en charpie, la dégradation du tissu social dans laquelle sa part de responsabilité est non négligeable. Quant à la naïveté et à la taciturnité d'Aston, qui font de lui une sorte de marionnette dans ce choc de volontés, elles peuvent se lire dans la modestie de son habillement. Il ne se soucie guère des apparences ; il est plutôt introverti. Nous avons alors trois tableaux dans lesquels trois individus apparaissent avec un habillement, un langage et des comportements qui s'opposent les uns aux autres.

En d'autres termes, dans ces rapports humains, les rôles de l'homme fourbe (Davies), de l'homme fougueux et imprévisible (Mick), et de l'homme franc ou naïf (Aston) sont clairement identifiés par leur costume et distinctement joués. Hormis Aston qui apparaît, à nos yeux, comme quelqu'un de « sincère » et qui est mû par les mobiles du désintéressement et le sens du respect ; les deux autres sur scène (Davies et Mick) ne sont que de faux types. Ils ont beau essayer de nous donner une autre

image d'eux, nous nous rendons compte tout de suite que leurs faits et gestes sont dictés par des intérêts cryptopersonnels.

III.2. La valeur temporelle, proxémique et décorative de la scène de Pinter

L'écoulement du temps occupe une place centrale dans les réflexions de Pinter ; on retrouve ce thème dans ses nombreuses pièces. Ainsi, dans *Ashes to Ashes*, le débat entre Devlin et Rebecca autour du commencement et de la fin :

Rebecca: I don't think we can start again. We started... a long time ago. We started. We can't start again. We can end again.

Devlin: But we've never ended.

Rebecca: Oh, we have. Again and again and again. And we can end again.

And again and again. And again¹⁰⁰¹.

De cet échange, nous retenons que ce qui est entamé du temps ne peut en aucun cas être récupéré. Le temps n'est pas une réalité figée. Nous pouvons soutenir alors que ce qui se passe dans la tête de Petey dans *The Birthday Party* est loin d'être la mesure réelle de la réalité du temps. Si bien qu'il est difficile d'admettre sa première réplique qui ne prend pas en compte l'écoulement et la fuite du temps :

Meg. What time did you go out this morning, Petey ?

Petey. Same time as usual.

Meg. Was it dark ?

Petey. No, it was light.

Meg (beginning to darn). But sometimes you go out in the morning and it's dark.

Petey. That's in winter.

Meg. Oh, in winter.

Petey. Yes, it gets light later in winter¹⁰⁰².

S'il y a un cycle des saisons et des jours qui se succèdent sans se ressembler, c'est dû au fait que rien n'échappe à l'action du temps. Il est donc aberrant de dire qu'un temps est identique à un autre. Chaque instant a des propriétés physiques et immatérielles qui lui sont spécifiques et dont la mesure exacte se dérobe à l'être humain. D'où, en sciences physiques, le recours à la loi de l'incertitude de mesure

¹⁰⁰¹ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 425.

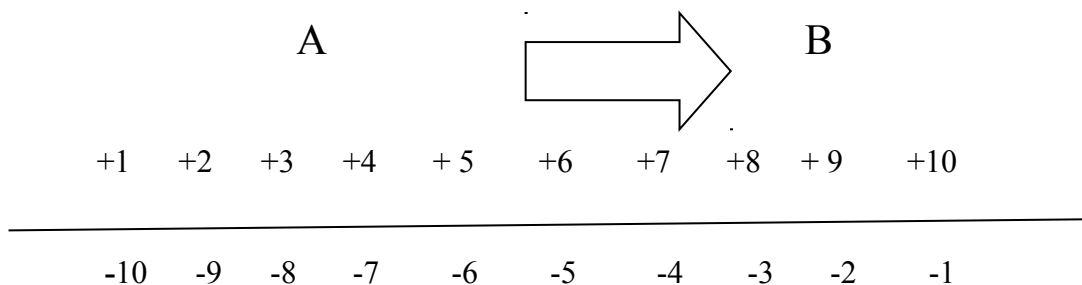
¹⁰⁰² *The Birthday Party*, Plays 1, p.4-5.

qui permet, à chaque fois que l'on mesure, soit d'ajouter (+ 1), soit de diminuer (-1), voire un peu plus ou un peu moins pour se rapprocher de la précision métrique.

Cela dit : dès que des individus s'engagent dans une discussion, temporellement, ils ne peuvent plus revenir en arrière, d'autant plus que ce qu'ils se disent ne peut s'inscrire que dans un temps sujet à l'écoulement. Tout est voué à l'effacement, tel que l'expliquent respectivement Rebecca et Devlin : « Ashes to Ashes » ; « and dust to dust¹⁰⁰³. » Au fil du temps, que l'on recoure à l'inhumation, à l'incinération ou à la momification, tous les corps finiront par se perdre à jamais.

À présent, il importe d'examiner la place de l'espace, la façon dont il est occupé, ce qu'il contient ou ce qu'il porte en lui. Les occupations diverses et variées des êtres vivants font que le silence est inévitable dans leur vécu quotidien. Ceci devient beaucoup plus manifeste si les sens empruntés dans l'occupation de l'espace deviennent opposés ou non proportionnels. À l'évidence, lorsque des locuteurs s'engagent dans une mobilité spatiale, en même temps qu'ils prononcent des mots, des silences s'ensuivent et s'accumulent. En fait, en partant d'un lieu A vers un autre B, ce qui était verbalement audible pour les personnages se trouvant au point de départ le devient de moins en moins, au fur et à mesure que ceux qu'ils entendent s'éloignent d'eux : « A group of technicians emerges from a door. They walk away talking and laughing¹⁰⁰⁴. » Ces silences ne cessent de s'épaissir au fur et à mesure que la distance interposée s'accroît. C'est ce que nous entendons démontrer par le schéma suivant :

La diachronie spatio-proxémique des silences



¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰⁰⁴ *The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 453.

Plus les locuteurs avancent vers le point B, plus la somme de leurs productions verbales devient importante, et plus les silences créés s'épaississent. À dire vrai, plus ils s'élancent, plus l'écart « verbal » se creuse et une quantité de mots sont engloutis dans une sorte de désert verbal, ce qui laisse le point A sans écho. L'importance des silences ne s'aperçoit qu'au rebroussement, c'est-à-dire dans le sens inverse de la marche. Pour se rendre compte de manière effective du fossé verbal intersubjectif, il faut toujours partir du point d'arrivée, d'où un autre départ, mais cette fois-ci à valeur négative, car ce qui est mis en relief ce sont des paroles décroissantes, c'est-à-dire l'accroissement tendanciel des silences. Ainsi, pour mesurer les silences, on part de B vers A, on additionne numérateurs (valeurs verbales) et dénominateurs (valeurs silencieuses) : (+10-1) ; (+9-2) ; (+8-3) ; (+7-4) ; (+6-5) ; (+5-6) ; (+4-7) ; (+3-8) ; (+2-9) ; (+1-10). On obtient successivement les valeurs décroissantes suivantes : 9, 7, 5, 3, 1, -1, -3, -5, -7, -9. Cela est précisément montré par Pinter à travers la réalité sonore dans *Ashes to Ashes*, où Rebecca explique à Devlin que tout bruit qu'ils entendent passer s'efface au fur et à mesure que ce qui en est la source s'éloigne : « You see ... as the siren faded away in my ears I know it was becoming louder and louder for somebody else¹⁰⁰⁵. » En fin de compte, en ce qu'elle découle des observations générales et de cas spécifiques tels que celui-là, ce que notre analyse essaie de dégager, c'est l'incidence de la mobilité spatiale de locuteurs sur l'importance des silences intersubjectifs.

À propos des réalités décoratives (décors), notons que dans cette vaste gamme qui compose les objets scéniques se trouvent les vivres, les vêtements, etc. Plusieurs de ces éléments non linguistiques sont porteurs de messages et de sens. En partant du principe qu'il existe deux mondes : celui des choses et celui des mots, dont la coïncidence semble impossible, la présence de ces objets se justifie par la volonté de permettre une meilleure lecture de ce que le verbal ne fait pas. Les objets se retrouvent là par ce qu'ils symbolisent, représentent ou traduisent : ils sont des apparences éloquentes. Ils auraient un lien avec les sentiments, les pensées, la condition, etc., des personnages. En mettant à la disposition certains détails, l'espace scénique peut être lu comme le portrait d'un, voire de plusieurs personnages.

¹⁰⁰⁵ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 408.

En même temps, quand bien même elle serait quelque peu différente de la scène théâtrale au sens original du terme, la scène de toute adaptation filmique des pièces de Pinter accorde toujours une certaine fonction aux éléments du décor. Vu l'importance que Pinter attache à ces détails, il est important de les prendre compte en étudiant ses scénarios. C'est d'ailleurs ce qui nous oriente vers le travail d'enquête où il convient de noter que les agents et leurs collaborateurs sont plus prompts dans la lecture des attitudes, des mouvements ou de comportements que dans des engagements verbaux. Si la mobilité, des coups d'œil peuvent alerter ou attirer l'attention de l'autre ; l'immobilité d'un personnage, quant à elle invite le regard curieux à en deviner le sens. Ainsi, dans la foule des passants, Quiller et Hengel éviteront d'engager tout de suite tout échange verbal. Si celui-ci a choisi, dans un premier temps, de rester immobile, celui-là a opté pour un va et vient. À partir de certains comportements affichés discrètement, un contact oculaire est donc établi : « Among all the people moving there is one person stationary. He is standing under a lamp post by a newspaper stand, reading a paper. Quiller walks up the street, past the man, buys a paper at the paper stand and walks back past the man¹⁰⁰⁶. » Sans qu'un seul mot soit prononcé, il suffit de procéder à un examen comportemental et spatial pour se rendre compte de la façon dont Quiller et Hengel sont arrivés à se comprendre. Du point de vue spatial, ils ont consenti à être présents dans le même périmètre et non à se laisser noyer par la foule, ce qui, au demeurant, facilite toute intercompréhension averbale et toute lecture bilatérale des comportements. Tout mouvement, tout déplacement ou toute attitude doivent être réfléchis avant leur expression pour ne pas se dénoncer auprès de l'ennemi. C'est une sorte de jeu fermé où seuls les initiés sont invités :

Hengel: You were playing a game with me. I didn't appreciate it.

Quiller: Now come on, don't be silly, you might have been one of the adverse party¹⁰⁰⁷.

Ce qu'il convient de noter dans ce travail d'enquêtes et d'informations est que la parole n'est jamais tout de suite produite. Les gens se cherchent et se poursuivent pendant un bon moment avant de se parler. Quiller est notamment suivi par Hengel depuis sa sortie de la piscine jusqu'à son retour à l'hôtel. Ils ne se sont

¹⁰⁰⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 227.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 230.

parlé qu'après avoir compris qu'ils sont à l'abri de tout œil indiscret : « In the corner of the lobby Hengel is sitting. Hengel starts to get up. Quiller goes towards him. Hengel sits. Quiller sits by him. Hengel is drinking coffee¹⁰⁰⁸. » Le silence n'est brisé qu'après ils se sont retrouvés à huis clos.

Dans d'autres circonstances, pour exprimer leur colère, leur stupéfaction ou leur déception, des personnages comme Inge le signifient à travers des données proxémiques et kinétiques. Par ces expressions physiques, elle montre qu'elle ne sait plus où donner la tête ; elle est désorientée et esseulée, après avoir entendu les déclarations fracassantes de Quiller :

Inge: But you said you were a journalist.

Quiller: I'm not.

D'où sa réaction : elle fulmine et boude. « Inge moves away from him to the window, stands with her back to him, eventually turns, looks at him¹⁰⁰⁹. » En s'éloignant spatialement de Quiller, en lui tournant le dos et en se dirigeant vers un autre point qu'est la fenêtre, Inge lui fait comprendre qu'elle est à la fois perdue et déçue. Si Quiller vient de révéler sa double identité, c'est-à-dire celle de « journaliste » et celle d'agent illégal, un flou subsiste autour de la personnage d'Inge. Même si elle refuse d'emboîter le pas à Quiller, de dire qui elle est vraiment, l'on peut la soupçonner d'être un agent double. Elle est au service de Quiller, alors qu'en réalité elle est là à l'affût des fuites d'informations pour les néo-nazis. Sans doute, sur une échelle plus vaste, arriverons-nous à des attitudes, des comportements et déplacements dont la lecture et l'interprétation apportent plus de détails sur les rapports intersubjectifs. Avec la généralisation de la méfiance, du soupçon et des pratiques d'espionnage et de contre-espionnage, tout mouvement, tout déplacement et toute occupation de l'espace sont attentivement suivis. Voilà pourquoi, même après avoir quitté le quartier des éléments nazis où il a laissé son amie en captivité, Quiller ne connaîtra jamais la liberté, au vrai sens du terme. Il est comparable à un prisonnier à ciel ouvert, car il est partout suivi par des hommes à la solde d'Oktober. Son espace reste surveillé, voire épié. Où qu'il puisse tourner la tête, les partisans d'Oktober ont l'œil sur lui et sur son occupation spatiale. Ils sont là à scruter ses comportements, ses faits et gestes afin de compromettre tout plan destructeur de sa part. Cependant,

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 298.

Quiller n'aura jamais d'occasion de les suivre pas à pas ; si sa voiture a pu être piégée, c'est parce que les émissaires d'Oktober ont profité de son absence du garage. Eu égard à leur comportement suite à l'explosion de la bombe, si nous étions amenés à témoigner, nous ne pourrions porter l'accusation que sur eux. C'est d'ailleurs en ce sens que l'ensemble des données comportementales prélevées en eux nous poussent à les accabler : « The yard in chaos. Hotel windows broken. Shouts. Quiller is out of sight behind garage. K runs in from the gate to the wide open garage. The Mercedes is consumed with flame and smoke. K peers. K turns away and walks back to the gate. O and P join him. Knods to them. They walk out into the street¹⁰¹⁰. » Au lieu de chercher à aider ou à s'enquérir des dégâts ou des victimes, les trois hommes ont tout de suite pris la fuite dans la plus grande discrétion, tout en étant pensant que Quiller est mort carbonisé dans sa Mercedes. D'ailleurs, il l'expliquera à son entourage : « They think I'm dead. They think I was blown up in a car¹⁰¹¹. » Pendant que chaque objet porte une inscription sémantique en lui, c'est de la fusion de plusieurs éléments signifiants que naîtra le sens global du texte-source. En raison de son caractère fragmentaire, on peut penser que la valeur symbolique d'une chose ne peut peser que si elle est adjointe à celle d'autres objets ; sinon elle risque d'être marginalisée. Plusieurs objets ne peuvent avoir plus de poids que si leurs valeurs symboliques sont assemblées, et ce faisant, ils formeront ainsi un tout cohérent et significatif.

L'espace se transforme en miroir pour aider le spectateur à mieux s'imprégner des choses. Sont inscrits dans cette spécularité spatiale l'espace et les objets scéniques. Pinter s'emploie à ce que les moyens scénographiques fassent refléter symboliquement les états d'âme des personnages. La scène devient l'endroit où le corps du personnage trouve son prolongement, au moment où le discours ne l'exprimerait que de manière partielle et subliminale. Une partie du contenu de la réalité animique du personnage est sur l'espace et dans les mouvements scéniques. Ce qui se voilait par le passé dans le dialogue apparaît mieux maintenant sur scène. Le non-dit et la vision intérieure des êtres sont visualisés. Grâce à la fragmentation, le personnage est représenté par des « morceaux », et avec cette perte d'unité, nous pouvons le retrouver dans bien des choses : « L'espace scénique reflète le caractère

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 333.

profond du personnage. Il trahit ses obsessions, ses rituels. Espace scénique et personnage ne font qu'un¹⁰¹². »

Cela ne relève pas du hasard si le décor de *A Slight Ache* est un jardin où l'œil peut se poser sur des arbustes, des fleurs et des insectes tels des guêpes. La vraie motivation est de nous faire replonger dans la nature hobbesienne, même si Ann Lecercle y voit une ressemblance entre « la géographie imaginaire de Conrad [dans *Heart of Darkness* (1902)] et [celle de] Pinter¹⁰¹³ ». Pinter abonde dans le même sens que Thomas Hobbes pour montrer qu'à l'état de nature l'homme est un loup pour l'homme. On est dans une sorte de jungle où ne compte que la loi du plus fort. C'est d'ailleurs ce qu'il met en évidence à travers la méchanceté gratuite d'Edward à vouloir se débarrasser de la guêpe par des moyens disproportionnés :

Edward: Very well. Pass me the hot water jug.

Flora: What are you going to do?

Edward: Scald it. Give it to me.

L'homme, en tant qu'animal social est aussi capable de violence, d'agression et de destruction. Son instinct de survie et sa méfiance vis-à-vis des autres animaux (« vicious creatures », comme le déclare Edward) le poussent à abrégé des vies. C'est du reste pour cette raison que Flora, dont le nom évoque par ailleurs ironiquement la déesse des fleurs dans la mythologie romaine, se montre solidaire de son mari (« Kill it¹⁰¹⁴ »). On le voit, même si c'est l'homme qui dispose de l'arsenal destructeur le plus important, les autres animaux sont aussi capables du pire, comme nous pouvons l'entendre dans leur discussion :

Flora: But wasps do bite.

Edward: They don't bite. They sting. It's snakes... that bite.

Flora: What about horseflies?

Edward: Horseflies suck¹⁰¹⁵.

¹⁰¹²Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987, p. 36.

¹⁰¹³Ann Lecercle, *Le Théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006, p. 223.

¹⁰¹⁴*A Slight Ache*, Plays 1, p. 157.

¹⁰¹⁵*Id.*

Par ailleurs, il convient de souligner que sans bénéficier souvent du même traitement que les autres éléments scéniques ou dramatiques, la missive peut signifier l'inscription du corps de son auteur dans sa corporéité. Cet objet dit lettre peut révéler l'identité et l'origine de la personne qui l'a rédigée. Si dans *Betrayal*, Robert a pu soupçonner une relation amoureuse entre Jerry et sa femme, Emma, c'est à l'aide de l'empreinte manuscrite de celui-ci. Sa façon unique d'écrire qui se reconnaît par de longues phrases a permis à cet époux trompé de comprendre sans qu'il ait besoin de faire appel à la franchise de son épouse.

Emma: We're lovers.

Robert: Ah. Yes. I thought it might be something like that, something along those lines.

Emma: When?

Robert: What?

Emma: When did you think?

Robert: Yesterday. Only yesterday. When I saw his handwriting on the letter.

Before yesterday I was quite ignorant¹⁰¹⁶.

III.3. La personnification du silence

Pour décrypter précisément les messages véhiculés par le corps, tournons-nous vers la scène de Pinter où plus de crédit est accordé à cet espace qu'aux mots du langage. Dans la vision du dramaturge, cette partie de la réalité humaine qu'est le moi ne serait pas traduisible par les mots. Justement, le silence de Mick, dès le début de *The Caretaker* nous amène à nous poser des questions sur lui :

Peut-il parler ?

Ne veut-il pas parler ?

Pourquoi ne parle-t-il ?

Refuse-t-il de parler ?

Qu'attend-il pour parler ?

Qu'est-ce qui se passe dans sa tête à cet instant ?

Sans qu'on puisse dire avec précision ce qui motive cette présence silencieuse, ce qui semble être mis en relief, c'est la dimension spatio-temporelle du silence. Ce silence inaugural apparent qui règne sur ce cadre physique pendant un certain moment. Il

¹⁰¹⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 69-70.

semble mesurable, puisqu'il a un début et une fin. Il ne peut être compris que dans cet intervalle où Mick se retrouve sans aucune autre âme en face de lui, et ce sans aucun élément sonore. Il en va presque de même dans l'œuvre de Hare où le silence peut devenir physiquement visible, dès lors qu'un personnage cessent de prononcer des mots. En fermant, par exemple, sa bouche un locuteur potentiel affiche sa volonté de limiter la production verbale : « Isobel stands, her lips tight together¹⁰¹⁷. » En gardant cette attitude, le personnage invite ses interlocuteurs à s'intéresser à d'autres moyens d'expression tels que la physionomie. Pendant qu'un langage est tu, d'autres prennent le relais. C'est ainsi que le visage, cette page ouverte devient le centre d'intérêt, puisque tout ce qui ne s'entend plus avec les mots se lit sur lui et dans les yeux.

La corporéité (l'étendue) des données corporelles de Ben dans *Butley* nous intéresse. Car tout le film s'articule autour des réalités des profondeurs inscrites sur son corps. D'où l'option d'une approche psychanalytique du sujet pour saisir ce qu'aucun mot du langage ne serait rendre clairement. Non seulement *Butley* nous invite à réfléchir sur les silences sonores et écraniques, sur les ellipses, mais il nous appelle aussi à nous élever au-delà du plaisir visuel. Le film s'offre, par le truchement du corps de l'acteur, à la transcription du désir, de la souffrance, de la transgression et du plaisir. Il s'agit de la mise en récit du moi, de la personnalité du protagoniste, de ses fantasmes (profonds et vieux désirs). Les données que ce corps met à la disposition du spectateur sont suffisamment pourvues d'assises psychiques et sensuelles. Le corps est vecteur de messages, vu la gamme de signes non-verbaux qu'il contient : visage, mains, regard, etc. Pour Jean Rousset, « il n'est pas nécessaire de parler pour dire ; le degré zéro de l'expression corporelle vaut tous les discours¹⁰¹⁸ ». Ici, le corps du personnage est à considérer, parce qu'il parle plus que les mots. Le focus doit être donc uniquement sur *Ben*, car de tous les personnages, il est le seul à avoir pris ce métro. Alors, pour comprendre ce qui se joue autour de lui, il faut accorder plus d'intérêt à ces réalités souterraines qui remontent à la surface du corps. Dès les premiers instants du film, apparaît un homme, Ben qui se regarde dans une glace ; il serait face à lui-même, à sa propre âme. Par cette image spéculaire semble être lancé un appel à se focaliser sur lui et sur l'idiome corporel. De ce fait,

¹⁰¹⁷ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 53.

¹⁰¹⁸ Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 88.

une analyse de sa réalité corporelle s'impose incontestablement. C'est dans ce sens qu'il faut entendre cette question « Haven't you heard of subtext? » que Ben lance à Joey. C'est une sorte d'invitation faite au spectateur à accorder la primauté à ce qui se passe au fond de lui, mais qui se laisse détecter par le biais de ce corps pathophanique (miroir). Ainsi, à travers cette joue qui saigne, nous pouvons voir métaphoriquement un cœur qui saigne, c'est-à-dire qui souffre d'un manque d'amour. Cette coupure avec la lame de rasoir ne serait faite que pour projeter le téléspectateur vers des plaisirs algolagniques (sadiques) recherchés par le personnage. Tout se joue autour de Ben ; la version filmique n'est qu'une sorte de mise en scène du corps du personnage dont la vie sentimentale et sexuelle est loin d'être un océan tranquille. De ce fait, la préhension visuelle ne peut passer que par un canal sémiotico-sémiologique. Le corps, moins que les images, devient l'expression d'un univers intérieur peuplé de fantasmes et d'objets érotisés. Le corps de Ben apparaît comme un support de récit par le biais de ce dedans renvoyé au dehors. Il devient somme toute un corps-langage, c'est-à-dire un corps qui parle. Avec l'inscription de la corporéité du corps dans le film, non seulement il s'offre au regard, mais invite aussi à la transcription de ce qui se trouve sur sa surface ou qui se reflète dans les gestes. Puisque le corps de Ben est exposé pour être lu, nous pouvons y voir un amour narcissique, une affirmation ostentatoire de virilité, une sexualité frustrée et de l'érotisme sadomasochiste. Il serait même un narcissique pervers qui cherche toujours à retourner la situation en sa faveur. Dans l'assouvissement de ses pulsions (scopiques, excitations libidinales) et sa quête de reconstruction identitaire suite au départ de sa femme, Ben assume différents rôles. À l'endroit d'Anne, l'ex-femme de Ben, nous sommes tentés de dire qu'elle ne conçoit l'amour qu'au sens matériel et procréateur contrairement à Ben, chez qui le sexuel l'emporte sur le génital. D'ailleurs, cela s'appréhende facilement par l'entremise de leurs présentes et différentes situations, puisque c'est Anne qui a la garde de la petite Marina. Pour elle, de l'union de deux personnes, doit naître un enfant. De par leurs positions, on comprend leur respect ou non des principes de la société. Au moment où Anne s'emploie pour que le divorce soit prononcé clairement afin qu'elle puisse se remarier en toute légalité comme l'exige la société, Ben, de son côté, n'y accorde aucune importance. Ce qui est considéré comme valeurs n'a aucune valeur à ses yeux. Ce n'est donc là rien de moins qu'un comportement de déviant, de celui qui

fait fi des formalités juridico-sociétales. Une autre donnée liée à sa vie conjugale doit être considérée : en montrant Anne qui quitte Ben sous le prétexte qu'elle veut vivre avec quelqu'un d'autre, nous voulons, ici, attirer l'attention sur cette obsession chez certaines personnes qui pensent toujours être aimées par des gens d'une position sociale supérieure ou plus riches. Anne serait également frappée d'érotomanie, et ce malgré ses convictions uxoriennes et son conformisme. Quant à Ben, on voit que tantôt il se montre sexuellement actif et dominateur dans ses actes tantôt il se retrouve dans la position de soumis et de victime. En plus de cette alternance du statut du bourreau et de victime, il faut mettre en relief des gestes de transgression et des attitudes pour le désordre et pour la destruction. Au fait, son amour-propre va le pousser à exercer sa puissance et sa domination sur certains de ses collègues et de ses étudiants. Mû par le plaisir et la jouissance personnels, Ben va alors les soumettre à toutes formes de souffrance physique et morale. Par exemple, il n'accordera aucun respect au travail de son étudiante, Carol Heasman. Dans ces extravagances, il va même jusqu'à jeter les feuilles de l'étudiante, les unes après les autres. Au-delà de ce geste visant à l'humilier, se lit aussi une certaine révolte contre le discours et les normes universitaires. D'ailleurs, il ne s'en cachera pas en fustigeant et en dévalorisant les enseignements que sa collègue, Edna Shaft a dispensés pendant vingt ans. Sans doute, dans une perspective féministe, le concept de l'hétérotextualité nous aidera-t-il à mieux saisir et comprendre pourquoi Ben se montre intraitable avec le sexe féminin dans le champ de la production culturelle. Dans une société inégalitaire, le compagnonnage homme-femme dans les projets littéraires est voué à l'échec, vu l'opposition masculine à la réussite et à l'émergence féminines sur la scène publique. Ben se voit plus beau, plus intelligent et plus fort que tous les autres parmi lesquels il cherche des proies. Il se croirait même au-dessus de tout et qu'il dispose de tous les passe-droits dans cette société patriarcale où la femme est victime d'une certaine exclusion et de discrimination.

Et pour voir à quel point la question de la condition féminine occupe Pinter, regardons attentivement *The Quiller Memorandum*. Dans ce film, la défense des droits de la femme y réapparaît explicitement à travers l'échange entre l'agent secret, Quiller et une institutrice allemande, Inge. De leur entretien, on retient que dans ce monde d'après-guerre où ne dominait jusque-là que la voix masculine, il est tout à fait normal, à l'heure de la reconstruction d'entendre la voix féminine. Les femmes ne

doivent plus faire partie de ce grand groupe de personnes écartées des cercles d'échange verbal et de prise de décisions. Il est temps que leurs voix se fassent entendre, qu'elles soient intellectuelles ou venant d'autres sphères. Fini le silence dans lequel elles sont maintenues :

Quiller : What are your aims ?

Inge: Mine ?

Quiller: As a school teacher.

Inge: Oh...I think, perhaps...to try to teach the children a broader attitude towards Europe, a broader attitude towards the world.

Quiller: Uh-huh.

Mind if I quote that?

Inge: I'm not an important person, really. I'm just a school teacher.

Quiller: But you're a young German woman. That's what's going to interest the readers back home. The feminine point of view¹⁰¹⁹.

Dans *Butley*, pires sont les attitudes de Ben vis-à-vis de la société ; ses normes et ses interdits sont foulés aux pieds. Il ne se gêne pas d'enfumer certains passagers dans le métro, malgré les inscriptions « No Smoking » et de se disputer une place avec d'autres. De même, son silence après avoir pris connaissance de la destruction par des étudiants de ce qui ne peut être que le *Compleat Master-Piece of Aristotle* (1684) est un signe d'approbation. Il serait révolté d'une partie du contenu de ce manuel d'éducation sexuelle qui fait l'apologie de la monogamie et qui rejette l'adultère. Admirateur de Sade, Ben rêverait d'une société sans privations, sans interdits quant aux désirs et plaisirs sexuels : « La vertu ne conduit qu'à l'inaction la plus stupide et la plus monotone, le vice est tout ce que l'homme peut espérer de plus délicieux sur la terre¹⁰²⁰. » Par les actes subversifs des étudiants, nous voyons une certaine détermination à bousculer l'ordre établi. C'est une forme intelligente de révolte contre un système qui n'hésite pas à censurer certaines publications telles que ce manuel d'éducation sexuelle considéré comme un texte libertin. Dans ce contexte où il y a des manifestations un peu partout dans le monde en faveur des peuples dominés de l'Afrique du Sud et de la Rhodésie (Zimbabwe), ils feignent de leur témoigner une certaine solidarité, alors qu'au fond ce qui les motive, c'est d'ébranler

¹⁰¹⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 245.

¹⁰²⁰ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Fourcade, 1930, II, p. 238.

cette société réactionnaire et ses idéaux. En réalité, leur anticonformisme s'explique par une réelle aspiration à une société sans privations de liberté et sans rigorisme moral. Leur acte serait la traduction de l'outrage symbolique de Ben à l'autorité établie. En marge de la vie sexuelle de Ben qu'il met en abyme, *Butley* offre par la même occasion des données symboliques sur la révolte contre l'ordre institué. Ben chercherait à se libérer de cette société réactionnaire, de ses tabous et interdits. Quand bien même serait-il avec d'autres personnages, il est devenu un personnage marginal dès lors que ses faits et gestes sont iconoclastes, en déphasage avec les règles établies. Le culte de soi et la poursuite exclusive du développement personnel semblent faire de lui un individu en attaque contre l'ordre et les codes établis. Et cela se traduit par des manquements au devoir, puisque même à l'université, les charges et les missions qui lui sont confiées ne sont jamais exécutées de façon responsable. Du reste, il se plaît à se moquer de l'institution en mentant et en hissant ses « manquements » au rang de travail. Par exemple, il n'hésite pas à répondre au téléphone : « I'm in a middle of a tutorial », alors qu'on le voit engagé dans du frotteurisme et des scènes ludiques dignes d'un enfant.

Il rêverait de liberté et de libertinage, d'une société sans obligation morale et institutionnelle. Dans le rejet du travail de Carol Heasman par Ben, on discerne une révolte contre une certaine forme de discours universitaire à la fois normatif et transgénérationnel. Il trouve absurdes ces programmes d'enseignement qui obligent différentes générations à produire des discours presque identiques et jugés sur les mêmes normes et critères. De plus, la fatuité et l'autolâtrie de Ben sont loin de connaître des limites. Car où qu'il se trouve, il veut toujours se faire remarquer, attirer les regards sur lui ou sur ce qu'il fait. C'est pourquoi son monopole de la parole peut être glosé comme un aphorme pour prolonger ses gestes, pour attirer les regards sur son corps ou pour jouer avec ceux des autres ; car il faut rappeler qu'en tant voyeur et exhibitionniste, il a besoin de voir mais aussi d'être vu. Et par voie de conséquence, il ne se gêne aucunement de s'exhiber en montant sur le bureau de son collègue (à la 11' 23''). Par ce geste dû à des mobiles scopophiles, il veut forcer Joe à lever les yeux vers les siens ; un contact qui ne peut que lui procurer que du plaisir et de la jouissance. En l'occurrence, l'œil se transforme en zone érogène et avec l'instauration d'une situation d'état fusionnel, Ben se sent uni avec l'objet regardé qui est, en l'occurrence Joey. Le pouvoir érotique des objets, leurs côtés éréthiques

(pouvoir d'excitation) sont tellement réels qu'il semble voir des formes ithyphalliques dans les chaussettes de Joey, d'où son penchant à les garder dans son sac. Il s'agirait là d'une certaine forme d'onanisme scopique. Joey n'est plus homme, il est symboliquement transformé en objet. Par cette chosification, l'objet désiré est plus près, et par conséquent l'on est à l'abri de toute dépossession comme le montrent les chaussettes du hôte de Ben dans le sac de celui-ci. Aux gestes voyeuristes succède l'art du persiflage. Afin de se procurer le plaisir érotique, Ben va railler tous les personnages qu'il croise dans son chemin. Par exemple, en se moquant des origines sociales de Reg, de ses goûts vestimentaires et de ses références culturelles, non seulement Ben cherche à se valoriser aux yeux de Joey, mais aussi à déprécier son rival afin de lui infliger un affront et un échec. En somme, dans les joutes amoureuses, les rivaux cherchent toujours à se réduire au silence. En conséquence, il va semer la discorde entre Joey et son ancien amant, Reg. En cherchant à éloigner celui-ci, son intention est de se retrouver tout seul avec celui-là. Son désir pour Joey le pousse à demander ce dernier à exclure toute autre personne autour de lui. Ben n'en finira pas de nous surprendre par sa double identité. Dans son attitude ambiguë envers Gardner, il serait tentant d'y voir une attirance, mais aussi le refus de comportement qui serait vu comme paraphilique. D'où son refus d'écouter cette voix qui lui demande d'entretenir des rapports charnels avec son étudiant, cette fois-ci, il se plie aux normes et tabous de la société grâce à l'intervention de l'instance répressive, c'est-à-dire le surmoi.

La mention de boucherie et d'étalage de viande, objets de l'échange entre Ben et Joey nous rappellent l'œuvre de Bacon, notamment *Painting* (1946) ou *Crucifixions* (1962, 1965) dans laquelle se voient des carcasses, symboles du sang, de la mort et du vampirisme. C'est par le truchement d'une lecture pessimiste de l'érotisme que Ben a décidé de se défier des femmes qu'il croise dans son chemin. Il les verrait comme des succubes (démons femelles) prêtes à copuler et à le vider de son sang. Encore pensons-nous, à travers son envie de manger des rognons, que son corps, plus précisément, l'œil est anthropophage, prêt à tout phagocyter à chaque contact. Pour cela, il va souvent chercher à jouer avec Joey, à être le plus près possible de ce corps fantasmé, tant désiré. À travers ce regard, Ben vise à déshabiller Joey. Il arrive même qu'il affiche un réel désir d'aller au-delà du vécu de ses interlocuteurs, d'où de nombreuses questions sur le passé, le présent de Reg et ceux

de sa famille. Il ne se gêne aucunement pour épier son entourage. À maintes reprises, il apparaît comme un œil intrusif qui s'évertue à regarder sans être vu. L'œil du voyeur comme celui de Ben peut être défini de la manière suivante : c'est un « œil en trop qui guette des coulisses ». Alors que le curieux cherche à s'informer de ce qui est caché, l'œil du voyeur ne s'arrête pas à la surface des choses, il les fouille jusqu'à ce qu'il les possède symboliquement. Le voyeur poursuit ses pulsions scopiques, tandis que le curieux n'est mû par autre chose que par le motif de voir. Il paraît alors opportun de comparer deux personnages et deux attitudes. En cherchant à en savoir plus sur ce qui fait la différence entre *The Caretaker* et *Butley*, nous nous apercevons qu'une comparaison des deux situations pourrait être intéressante. Ainsi, on remarque qu'au moment où Ben a un œil qui cherche, à tout prix, à examiner le contenu du sac de Joey avec intérêt et à le fouiller jusqu'au petit objet (le regarder) ; quant à Davies, il veut simplement voir ce qu'il y a dans le sac qu'Aston lui a remis. À cet effet, les deux verbes suivants : regarder et savoir nous aideraient à mieux les comparer. Si « re-garder » ne peut s'appliquer qu'à Ben, c'est parce qu'il entend par son geste scopique prendre de ce qui est gardé pour s'exciter, alors que Davies essaie de « savoir », c'est-à-dire de voir pour comprendre.

Si une université est choisie comme cadre de *Butley*, c'est pour une mise en scène explicite de la question de la spiritualité du monde. Ainsi, en examinant le comportement de Ben, l'on ne peut s'empêcher de confirmer l'existence d'une crise profonde. La primauté donnée à la matière fait qu'un certain nombre d'individus qui sont censés apporter de la lumière s'éloignent parfois de leur « sacerdoce » pour des plaisirs charnels : « Une sexualité librement débordante diminue l'aptitude au travail, de même qu'un travail soutenu diminue la faim sexuelle¹⁰²¹. »

En tant que professeur, spécialiste de la pensée de T. S. Eliot, Ben est l'archétype du personnage souffrant du malaise dont parle l'auteur dans ses œuvres. Dans *Preludes*, Eliot nous montre un monde frappé de décadence spirituelle mais également de la volonté de trouver du sens à l'existence. Toujours est-il que même si Ben n'a pas aimé la référence à la rédemption par Carol Heasman dans ses écrits, nous ne pouvons nous empêcher de souligner qu'une issue heureuse n'est pas à écarter. Du point de vue sotériologique, le poster de T. S. Eliot au mur du bureau de Ben à l'université est là pour rappeler la foi de ce dernier en la rationalité subjective,

¹⁰²¹ Georges Bataille, *Ma Mère*, Paris, « 10/18 », Minuit, 1966, p. 29.

les bonnes raisons d'agir et d'y arriver se justifient, d'autant plus que le basculement, c'est-à-dire la fin de la décadence est possible. Justement, la solidité de sa foi se comprendre à travers ce poster qui résiste et qui ne décroche pas.

Étant donné que l'homme est, par essence, un être dynamique en raison de la dialectique du bien et du mal, la non destruction de Ben s'explique par la reprise du terrain par la faculté du discernement. Cela coïncide d'ailleurs la caméra posée sur lui, assis sagement à son bureau et le scrutant comme pour dire qu'il n'est plus dans son nuage : c'est maintenant le décours du rêve. Voici donc pourquoi, après s'être dépris de cet onirisme sexuel, de l'emprise pulsionnel, Ben va s'atteler au retour de l'ordre dans son univers relationnel et dans sa vie professionnelle. Disons que grâce à un examen autoscopique, c'est-à-dire un regard porté sur lui-même, Ben a pu découvrir quelques facettes de sa personnalité, quoique d'autres restent toujours insaisissables. Il s'est aperçu tout de même de sa force et de ses faiblesses. En sorte qu'il réapprend d'abord à être plus responsable en excluant des intrus comme Reg et Gardner. Ses rapports avec Joey resteront dans le cadre du travail ; il décide de ne pas mêler vie privée, espace public et obligations professionnelles. En réalité, ce qui est montré dans *Butley*, c'est qu'en tant qu'êtres raisonnables, nous devons toujours chercher à avoir des comportements responsables pour ne pas tomber dans toute forme d'aliénation. Le rapprochement que crée l'amour ne doit pas servir de prétexte pour de quelconques domestications, réifications ou étouffements. Au contraire, il doit être un instant pendant lequel les individus doivent faire montre de leur émancipation, du sens de discernement et de la mesure.

La vie sexuelle de Ben, son intérêt réside en ce qu'elle nous permet de nous apercevoir clairement, à travers son état désolation par rapport au projet de remariage d'Anne avec Tom et le déménagement de Joey en vue, que les sentiments ont parfois une forte emprise sur nous. Car, toutes les deux initiatives le plongent dans un état psychasthénique (immobilisme), il est physiquement et intellectuel inactif. On le voit donc assis, à son bureau, incapable de prendre une quelconque décision après avoir eu la confirmation que les deux êtres auxquels il tient vont l'abandonner seul à sort, celui de la solitude et de la souffrance existentielle.

À travers l'isosthénie de l'attachement à la chair et le besoin de spiritualité, on comprend bien que l'être humain n'est jamais clairement compréhensible. C'est dire que les réalités sexuelles qui nous façonnent sont plus sérieuses et complexes

qu'on ne le pense, surtout que d'un moment à l'autre ce qui se montrait silencieux peut se réveiller pour nous rappeler qui nous sommes véritablement. Pour citer un exemple parallèle, ce qui se dégage des propos de Riley rapportés par Voice 1 dans *Family Voices* est que ce qui est naturel en l'homme le restera toujours, et ce malgré ce que peuvent dicter la société ou la religion. Vivre dans une société conservatrice comme celle de l'Angleterre, c'est apprendre à faire face aux frustrations et aux interdits : « I like slender lads, Riley said. Slender but strong. I've never made any secret of it. But I've had to restrain myself; I've had to keep a tight rein on my inclinations. That's because my deepest dispositions is towards religion. I've always been a deeply religious man. You can imagine the tension this creates in my soul. I walk about in a constant state of spiritual, emotional, psychological and physical tension. It's breathtaking, the discipline I'm called upon to exert. My lust is unimaginably violent but it goes against my best interests, which are to keep on the right side of God[...]»¹⁰²². » L'histoire de la vie de Riley nous invite à répondre aux questions :

- Qui suis-je ? (who am I?)
- Que suis-je ? (what am I?)

Pour y répondre, nous dirons que ce qui fait de nous les personnes que nous sommes, c'est la raison, la foi (religieuse ou autre), mais aussi des désirs et des passions qui, parfois, ne sont pas pris en compte dans certaines théologies où des individus prétendent pouvoir se consacrer uniquement à l'adoration divine, c'est-à-dire à se tourner exclusivement vers le spirituel, sans donner au corps son dû. Ne pas écouter rationnellement les voix du corps, c'est vivre de fortes tensions intérieures (« You can imagine the tension this creates in my soul », comme l'explique Riley). En clair, l'homme a besoin de nourritures spirituelles, biologiques, et ne peut se passer des plaisirs charnels, c'est ce qui fait de lui l'être qu'il est. Tout manque d'équilibre peut fragiliser davantage l'individu, car l'être humain est fait d'une matière périssable qui exige un soin et une attention particulière. En résumé, nous ne saurions résister à adhérer à l'idée que « seul le théâtre peut me faire entendre cette part de moi qui jamais ne parle¹⁰²³ ».

¹⁰²² *Family Voices*, Plays 4, p. 144.

¹⁰²³ D. Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 43.

QUATRIÈME PARTIE

Le langage du texte visuel ou le silence dans l'image

Chapitre I : La rhétorique de la « parole colorée¹⁰²⁴ »

À l'instar de ce qui se passe au théâtre, il est clair qu'inscrire l'image filmique dans l'étude du silence répond à la fois au souhait d'en savoir davantage sur le discours de l'art audiovisuel et au désir d'aller au-delà des frontières de ce qui est verbalisable, de ce qui est verbalement traduisible, de ce qui échappe au logos dans l'œuvre artistique de Pinter. Et, c'est en même temps essayer de répondre à la question qui passionne beaucoup de chercheurs, à savoir s'il est possible de dire sans pour autant parler ni écrire. Pour montrer que l'image est un idiome capable de transmettre des significations, notre attention doit porter sur cet artéfact visuel inspiré de la réalité hypotextuelle, en somme sur les effets qu'il peut susciter ou sur ce qu'il suggère. Il s'agit d'une initiative qui se veut une démarcation de ce qui se fait avec le corps physique. Nous entendons mettre l'accent précisément sur ce corps médiatisé (filmé), sur ces formes, sur ce qui les entoure et sur les réalités au-delà de ce qu'elles peuvent laisser apparaître. Le contenu du texte filmique se révèle elliptique, dans la mesure où certains faits, événements, etc. sont, pour des raisons plus ou moins justifiées, dissimulés ou omis. L'écriture scénaristique, il convient de préciser qu'il n'est pas question de dire, mais de taire, non pas de parler, mais de faire parler, non pas de décrire, mais de montrer une partie et d'en suggérer. La mise en images de ce qui n'est pas linguistiquement accessible est une preuve qu'il est tout à fait possible de parler du langage de l'image, surtout que l'image a une sémantique et une rhétorique qui lui sont propres. Le recours à l'image obéit à la volonté du sujet qui cherche à résoudre le problème du dire limité pour ainsi arriver à montrer ce que Charlotte Delbo nomme une « expérience hors de toute mesure¹⁰²⁵ », ce qui ne saurait être appréhendé avec les mots. Il est donc question de s'employer à inscrire en images ce qui ne peut se faire en mots, ces expériences et ces événements qui jettent les individus hors du discours et de la vie. Face à ces expériences qui sont au-delà de tout effort de représentation, de nomination, l'image signe sa forte présence, pendant

¹⁰²⁴ Jean Voellmy, *Aspects du silence dans la poésie moderne : une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse de doctorat, Zurich, Otto Altdorfer&Co, 1952, p. 26.

¹⁰²⁵ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971, p. 73.

que le langage de mots semble étranglé. C'est dans ce contexte qu'« une nouvelle rhétorique de l'apocalypse est apparue nécessaire pour faire advenir la vision de ce rien cependant monstrueux, de cette monstruosité qui aveugle et impose le silence. Cette nouvelle rhétorique apocalyptique s'est réalisée en deux extrêmes apparemment opposés et qui, souvent, se complètent: la profusion des images et la rétention de la parole¹⁰²⁶ ». Précisément, dans la prise en charge de la question du silence dans le film, l'accent est mis sur la bande-son, ce phénomène acoustique qui englobe les bruits de l'environnement, le bruitage, les dialogues des acteurs, etc. La prégnance du silence dans l'écriture du regard, dans la rédaction des scénarios ou à travers l'image est réelle via les différentes possibilités, c'est-à-dire la marge laissée au spectateur. Pour percevoir le message du texte filmique, une analyse diégétique semble s'imposer, car contrairement à une perspective narratologique, cette étude ne se limite pas au récit, au scénario, mais au cadre spatio-temporel dans lequel se meuvent des formes visibles.

Ce que nous cherchons par l'image, c'est faire parler ce langage muet ; il s'agit aussi de comprendre et d'apprendre des choses qui ne peuvent être dites au préalable avec les mots du langage. Dès l'abord, précisons que l'image comme discours autonome et non comme une illustration du langage verbal constitue le point focal de notre analyse. Il en va de même pour des éléments scénographiques qui véhiculent des codes et des messages. Du point de vue sémiologique, se focaliser sur la rhétorique du visible chez Pinter, c'est essayer de mettre l'accent sur le recours aux données visuelles et ce refus de se fier exclusivement au langage verbal. Montrer ce qui ne peut être articulé, c'est non seulement une façon d'indiquer les limites du langage verbal, mais c'est surtout s'évertuer à transcender ces limites, à effacer cette dichotomie, ce divorce entre les mots et la réalité dont parle Stoppard : « Music is corrupted, language conscripted. Words are taken to stand for opposite facts, opposite ideas. That is why anti-art is the art of our time¹⁰²⁷. » Pour appréhender cette forme d'expression que Stoppard appelle « anti-art », il convient à la fois de soumettre à l'œil physique et à l'œil de l'esprit ce qui s'offre à notre vue, en l'occurrence ces images perçues comme support-tremplin pour des formes intangibles, purement mentales. En vérité, la réalité avec laquelle nous sommes en

¹⁰²⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 231.

¹⁰²⁷ T. Stoppard, *Travesties*, p. 39.

contact direct n'est rien d'autre qu'une matière brute qui exige un traitement rationnel axé sur le visible et le méta-visible (l'au-delà du visible). L'image filmique que l'on peut obtenir à partir de la télévision ou du cinéma ne se justifie que par la volonté, l'effort de l'être pour contourner, résoudre le problème lié aux insuffisances du langage verbal. On décide de montrer, puisque l'on n'arrive pas à rendre compte de certaines réalités avec les mots du langage verbal. Or, il ne faut pas perdre de vue la réalité, car le langage filmique n'est pas non plus épargné par ces limites. Il y a des choses qu'il n'arrivera jamais à montrer en raison de leur profondeur ou de leur complexité. L'on peut essayer ce langage à partir du moment où le langage verbal n'arrive pas à exprimer les réalités qu'on souhaiterait connaître. Quand les mots n'arrivent pas ou ne suffisent pas à dire, à exprimer, il faut se tourner vers l'image.

Il convient d'essayer de montrer ce que ces mots ne parviennent pas à exprimer. La réalité n'est pas dite dans ce cas, elle est plutôt montrée même s'il faut montrer une certaine prudence par rapport aux capacités du film à tout montrer. L'occasion est ainsi de souligner que la caméra ne peut pas descendre aux fin fond des choses pour ressortir ce que l'individu désire tant voir. Parmi les images qu'elle réussit à montrer, la prudence veut que le spectateur ait l'œil critique pour en déceler des imperfections et des apories. Il faut, par conséquent savoir regarder entre les images. Pour le dire autrement, face à l'écran, l'attitude qu'il faut garder est la suivante : il faut se dire que tout est à refaire. Regarder un film, c'est essayer de reconstruire ces réalités morcelées ou incomplètes. Il ne faut jamais se fier à ce que l'on nous donne à voir. Là où l'œil organique (cet œil nu) est aveugle, il faut s'appuyer sur l'œil spirituel (cet œil immatériel), c'est-à-dire sur la vision pour appréhender les réalités profondes. L'incomplétude du film peut aussi s'expliquer par le fait que le temps est mesuré, l'espace est restreint et que les actions s'insèrent dans un cadre spatio-temporel défini. Même si par le film, ce qui est visé c'est de résoudre ce problème d'insuffisance verbale, il faut noter que certaines exigences font que tout ne peut être porté à l'écran. Pendant que certains sujets ou thèmes sont plus ou moins approfondis, d'autres ne sont abordés que sommairement.

Ce que la caméra ne montre pas, le sujet se doit d'essayer de le trouver en jetant son œil vers des horizons inaccessibles à tout moyen physique. Cela se traduira par un effort qui consiste à s'élever au-dessus du physique. À partir du moment où l'œil passe le relais à l'esprit, le sujet est transporté vers l'intelligible. Dans le compte

rendu de ce qui est transmis via l'esprit, il y aura des choses qui seront dites et d'autres qui n'arriveront pas à être rapportées. Ce qui nous préoccupe ce n'est pas l'œil en tant qu'organe de sens, mais plutôt l'œil de l'esprit, car l'image montre et cache des choses tout en suggérant ce qu'elle cache, ainsi le sujet regardant doit déplacer son regard vers là où son corps ne pourra pas être dans l'immédiat. Comme l'on ne peut tout avoir sous les yeux, ainsi la perception cesse d'être visuelle pour devenir spirituelle. De l'image Jean-Louis Tallon retient : « Elle montre et, dans le même temps, masque, aveugle¹⁰²⁸. » Ainsi, l'obligation d'aller au-delà de l'image est une preuve que le visible ne peut être compris qu'en relation avec sa doublure qu'est l'invisible. Au cinéma, la juxtaposition des plans n'est pas toujours faite de manière logique, elle est plutôt arbitraire. Ce qui signifie qu'il faut savoir lire entre les plans pour arriver à construire un récit cohérent et « complet ». Notre travail repose sur un effort pour prolonger la pensée émise par Pinter à travers l'actualisation visible des choses, c'est-à-dire de leur mise en scène. Mais aussi, de voir jusqu'où l'image peut servir de relais à ce langage verbal. Comme nous l'avons vu, l'image en tant que langage présente aussi des failles. Il est des choses que le film arrive à rendre visible et d'autres qu'il ne peut montrer. Par définition, l'œil de l'esprit est ce canal par lequel le sujet arrive à parcourir des espaces, à saisir des réalités qui sont inaccessibles au regard et à d'autres parties du corps. Lorsqu'en contact avec un objet, nos yeux ne peuvent plus voir en atteignant le seuil qui leur est réservé, nous pouvons repousser cette limite et continuer logiquement l'activité visuelle si ce qui ne se voit pas est directement rattaché à ce qui est manifeste et concret. Ce travail sur l'image comme véhicule d'un discours muet se doit d'être traduit en phrases. Son sens se déchiffre comme on le fait avec celui des mots et des concepts. Et vu le vaste éventail de possibilités qu'elle offre, l'image filmique peut être interprétée différemment ; il y aura ainsi « de chaque film autant d'interprétations que de spectateurs¹⁰²⁹ ». La communication par l'image, de par la complexité de ses procédés, de son contenu et de la palette de sens qui s'y dégage, nécessite un capital cognitif large pour la saisir. Ceci s'impose plus que jamais, vu que l'œil ne peut pas aller au-delà du domaine du concret, alors que le film serait à la fois un vecteur de données empiriques et

¹⁰²⁸Pierre Bergounioux, *Un écho lacunaire : entretien avec Jean-Louis Tallon*, Saint-Clément-de-Rivière, 2014, p. 56.

¹⁰²⁹Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 29.

métaphysiques. Notamment, si l'on reconnaît que « l'image n'est pas une pure réplique du monde, mais elle se fabrique et se décrypte en fonction de certaines règles¹⁰³⁰ ». Le message filmique est loin d'être explicite ; il s'adresse à un expert, à celui qui voit autre chose que des choses et qui entend au-delà de ce qui lui est transmis acoustiquement. « On considère le spectateur comme un décodeur : c'est-à-dire comme quelqu'un qui déchiffre un ensemble d'images et de sons; comme un transcripteur qui, à la fin du parcours, traduit en clair un message chiffré¹⁰³¹. »

I.1. La valeur sémantico-mathésique du visible

Étant donné qu'au théâtre, la prédiscursivité du monde serait mise en scène pour mieux aider le spectateur à comprendre ce qu'aucun autre médium ne pourrait faire passer, l'espace scénique porte en lui des significations insoupçonnées. Puisque le langage du monde est codé, le metteur en scène fait appel à différents objets substitués qu'il immobilise ou qu'on fait déplacer pour mieux amener le public à déchiffrer ce qui se dérobe beaucoup plus rapidement à la préhension scopique dans la vie réelle. Tout est donc mis à contribution pour pénétrer les secrets du domaine intelligible. La specularité spatiale théâtrale, c'est-à-dire cette scène qui se transforme en quelque sorte en miroir, permet de comprendre les choses et les personnages dans leur diversité et complexité. À ce propos, l'avoir objectal (matériel) d'un film comme *Butley* est d'une importance capitale pour cette approche, car il permet de voir clairement des thèmes tels que le voyeurisme. À titre illustratif, dans la séquence où Ben cherche par tous les moyens à savoir ce qui est contenu dans la serviette de Joey, par son acharnement, l'on comprend bien qu'un voyeur est plus qu'un curieux, puisqu'il se montre à la fois dévergondé et agressif. Son regard est celui de quelqu'un qui veut arracher les choses de là où il les trouve pour les posséder symboliquement afin de pouvoir en jouir. En plus, en mettant chaque fois l'œil sur la fente de la porte après la sortie de ses visiteurs, non seulement il cherche à voir, mais aussi à éprouver du plaisir sans être vu par les regardés. Certes, par le miroir dans la salle de bain, il projette ses fantasmes, et

¹⁰³⁰ Martine Joly, *L'Image et le Signe*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 6.

¹⁰³¹ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 20.

partant il voit en même temps ce qu'il n'a pas et ce qu'il n'est pas. Cette réalité spéculaire l'aide à se définir et à se situer par rapport à son milieu. En empiétant sur le domaine pulsionnel de Ben, on s'aperçoit que les objets sont maintenant investis de pouvoirs érotiques. Les chaussettes, par exemple, cessent d'être de simples accessoires vestimentaires : elles ont pris d'autres formes à la vue de Ben. Elles se sont métamorphosées en d'autres objets pour son éréthisme sexuel ; en ce sens que ce qui le lie à Joey est une sorte d'amour-possession, garder des objets qui sont aussi près de la peau que des chaussettes est une façon de s'appropriier indirectement le corps de celui-ci. L'on serait même tenté de dire qu'elles s'autonomisent en substituts du phallus. De même, au plan dramaturgique, en s'intéressant à la carrière militaire de Reg, Ben est mû par le voyeurisme mais aussi par l'irrésistibilité à la tenue guerrière et virile dans son univers où plaisir et jouissance riment avec douleur et souffrance : « L'uniforme est conçu comme objet fétiche sadomasochiste¹⁰³². » Dans ce cas, la quête du mal (domination, soumission et maltraitance : plaisir par souffrance) ne s'accomplit que grâce à l'exercice de la puissance physique du mâle. En raison de la quantité d'éléments qu'elle contient, l'image est une bonne source d'informations. En sortant les choses de l'ombre, le film permet au spectateur de posséder des éléments informatifs qui, jusque-là, lui manquaient. L'image, étant donné son caractère visible, aide à voir plus clair et à mieux comprendre ce que des mots ne feraient que masquer. Ce ne serait alors que par l'image que nous pouvons arriver à appréhender les choses qui pourraient être voilées avec dextérité par la mise en scène théâtrale. Le pouvoir informatif de l'image s'étend à plusieurs domaines qui sont clairement portés à l'écran. Ce qu'il convient de retenir, c'est l'intensité et la profondeur informatives et épistémiques de l'image. Évidemment, « comme tout langage, l'image est chargé de sens, de culture, de communication¹⁰³³ ». Il est plus facile de s'instruire de façon ludique, c'est-à-dire par le jeu théâtral, que de recourir à d'autres moyens qui, généralement finissent par lasser le public. Supposons que si certaines connaissances obtenues par d'autres outils peuvent disparaître sans laisser de traces, grâce à l'image certains savoirs arrivent à résister, et ce malgré l'action du temps. Même s'il faut nuancer, nous dirons que l'érudition visuelle résiste mieux au

¹⁰³²Fabrizio Impellizzeri, *De l'écriture tactile à l'image*, Sicile, Éd. Lunario, 2008, p. 13.

¹⁰³³Virginie Viallon, *Images et Apprentissage : le discours de l'image en didactique des langues*, L'Harmattan, 2002, p. 103.

temps que celle acquise par l'audition. Le message visuel s'adresse sans détour à l'individu. Dans *Butley*, par exemple, l'image de Ben à la station du métro Kil Burn Park nous transporte au-delà de ses apparences physiques. Elle nous plonge dans son âme et montre un homme à moitié éveillé, un personnage perdu dans ses pensées. Ainsi, nous comprenons pourquoi il y apparaît déconnecté de la réalité et les raisons de sa triste mine : son âme et sa sexualité est frustrée. Outre ce fait, ses agitations dans tous les sens à l'arrivée du métro sont comme une sorte de métaphore par Pinter pour montrer quelqu'un qui a perdu tout sens de l'orientation.

Toujours par rapport à une lecture approfondie d'une réalité filmique, en nous tournant cette fois vers *The Quiller Memorandum*, nous pouvons voir que la prudence de Quiller s'accroît considérablement, après qu'il s'est rendu compte que sa chambre a reçu la visite des éléments ennemis. Cette effraction lui sert de leçon. Grâce à cet élément, il ne va pas se laisser divertir par l'état d'une voiture saccagée et abandonnée dans la rue par les éléments supposés nazis : « A car is parked in the street, empty. All the doors and windows are empty, silent. The roofs are bare. There is no figure in any shadow [...] ¹⁰³⁴. » Comme on le voit, en sortant dans la rue, par exemple, Quiller veut s'assurer qu'il n'y a aucune menace aux alentours, et non pour rassasier sa curiosité. Il a déjà compris toutes les manœuvres de diversion. À partir de l'image de cette voiture, ce que le spectateur arrive à en saisir correspond parfaitement à ce qui dicte la prudence de Quiller. S'il n'a pas pris tout de suite sa voiture laissée dans le garage, c'est parce qu'il soupçonne l'existence d'un engin explosif dissimulé quelque part. De ce fait, il va passer la voiture en revue à la recherche d'un éventuel piège. Dans un premier temps, il examine l'extérieur de la voiture, puis son intérieur, et enfin il va en dessous pour repérer tout objet dangereux : « His torch probes the engine. He finds nothing. He stands upright and still, sweating. He presses his hand against his forehead. His torch points down to the cement floor. He glances down. A chip of stone, some splinters. He suddenly squats, gets on to his back and pulls himself under the car ¹⁰³⁵. »

¹⁰³⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 327.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 328.

I. 2. Polysémie et complexité des formes mobiles

Une image peut avoir plusieurs significations, de telle sorte qu'elle pose autant de problèmes d'interprétation. La signification d'une image ne peut se comprendre que par le sens pluriel, mobile et dynamique qui lui est spécifique.

Étudier un film, c'est de prime abord faire face à une expression mobile qui vacille entre simulation et dissimulation, entre le masquage et la connivence. Dans un film, puisque « les gestes ont autant de sens que les paroles¹⁰³⁶ », il faut considérer la valeur polysémique qui peut se dégager de la lecture de la gestique (de ces gestes codés). Alors, ce n'est pas un hasard si lors de leur première rencontre dans *The Quiller Memorandum*, pour inviter Quiller à prendre place près de lui, Pol, qui est parti pour finir son sandwich, décide de s'appuyer plus sur l'expression corporelle que sur des mots. La situation dans laquelle il se trouve ne lui permet pas de prononcer facilement le moindre mot. À cet instant-là, recourir au geste est plus aisé que de produire des énoncés verbaux. Dans ce contexte de suspicion, toute perte de temps est interdite, chaque geste est donc exécuté de façon précise et semelfactive : « Pol takes a cigarette from the packet and puts it in his top pocket. He moves his leg and indicates the seat beside him. Quiller crosses him and sits down¹⁰³⁷. » Dans le même temps, d'autres comportements ou attitudes peuvent exposer au danger. Quand bien même aucun mot ne serait prononcé, il a suffi simplement au tireur embusqué de voir quelques éléments pour se faire une idée de ce qui se passe. Pour cela, en considérant une séquence de *The Quiller Memorandum*, il est manifeste que la rapidité avec laquelle K.L.J., cet agent du contre-espionnage, est tombé sous les balles suscite des interrogations. Nous supposons que son assassin avait tout de suite tous les éléments qui correspondaient à ce qu'il en laissait apparaître. Rien qu'à voir sa démarche et des coups d'œil furtifs qu'il jetait, nous sommes tentés de remettre en cause ses motivations. C'est dire que ce que le spectateur a pu repérer en lui, le tueur aurait certainement remarqué la même chose. En même temps, sans en être un détail insignifiant, il est évident que si un individu recherché peut avancer dans l'obscurité sans se faire repérer par ses guetteurs, il ne peut le faire s'il a l'imprudence de

¹⁰³⁶ Philippe Viallon, *L'analyse du discours de la télévision*, Paris, PUF, 1996, p. 57.

¹⁰³⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 223.

marcher en fumant. Car, même si l'odeur peut ne pas se faire sentir à distance, il suffit tout simplement de voir un bâtonnet allumé pour se convaincre de la présence de la personne cible sur les lieux, surtout si l'on sait déjà qu'elle est fumeuse : « He lights one cigarette from another, flips the first one away and glances up at the buildings and along the road behind him¹⁰³⁸. » L'idée qui surgit de cette expérience malheureuse de cet agent est qu'en dépassant l'image, le spectateur se pose des questions sur les raisons de la présence de l'homme à pareille heure et sur les mobiles de son assassinat.

Contrairement à l'imprudence de Kenneth Lindsay Jones qui s'est exposé à l'ennemi dans ce climat d'insécurité, ses partenaires eux décident de se couper du monde extérieur en se terrant dans des endroits insalubres, vétustes et désaffectés. Parallèlement, au quartier général des partisans de la démocratie, pour continuer à mener efficacement leurs activités, Pol semble avoir divisé ses hommes en deux groupes. Certains sont contraints à la sédentarisation et d'autres sont astreints à des missions ponctuelles. En les regardant de plus près, nous arrivons à comprendre toute la misère et le côté animal de ceux qui sont appelés à rester là jour et nuit pour se relayer au poste de sentinelle. Leur état hirsute, les cendriers remplis de mégots de cigarettes et les nombreuses tasses de café sont des indicateurs d'un manque de temps, de soin et la présence d'une angoisse permanente de se faire surprendre : « The lift arrives. Quiller gets out. Hengel, Weng, Hughes and two others are in the room. They are in shirtsleeves, unshaven, bleary-eyed. Cigarette ends in trays. Numbers of coffee cups¹⁰³⁹. » À l'instar de ses camarades qui comptent sur leurs chemises à longues manches pour lutter contre le froid, Quiller, lui, entend y faire face en prenant un café : « Quiller drinks his coffee, clasps the cup. He shivers¹⁰⁴⁰. » Ce serait alors en-deçà des attentes, si l'on se limitait à ces éléments, d'autant plus que dans *The Quiller Memorandum*, d'autres objets attirent notre attention et semblent exiger une certaine réflexion. En effet, à la vue d'un fût d'essence, du bois et des poubelles dans le garage de l'hôtel où loge Quiller, il est impossible d'écarter toute hypothèse d'une bombe placée quelque part. En laissant tous ces éléments inflammables, les terroristes visent à frapper très fort : « Quiller goes back into yard,

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 333.

and looks about him. An oil drum, timber, dustbins [...] ¹⁰⁴¹. » Quant à la question de la polysémie, nous pensons qu'elle peut trouver sa réponse dans les réflexions de Roland Barthes sur les images. Car, en raison de la multiplicité de sens qu'une image peut avoir, il déclare: « Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le spectateur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens ¹⁰⁴². » Dans cette réflexion sur le sens, le spectateur se permet d'aborder le problème des images mixtes, des images en palimpseste, la question de l'impensé, c'est-à-dire de ce à quoi l'artiste n'a pas pensé dans l'élaboration de son œuvre.

I.3. À la croisée de l'hypotexte et de l'hypertexte

Le passage du lisible au visible, du document matriciel qu'est le scénario au film, n'est pas sans conséquences : il est l'occasion de plusieurs écarts. Quant au silence dans les dialogues scénaristiques et filmiques, peut-on y voir un rapport de similitudes ou de différences ? Le film ne serait que l'équivalent d'un texte montré et non dit, car à partir du moment où la mise en image de la réalité est la seule voie qui s'impose, le langage des mots est vite tu, vu que « ce qui peut être montré ne peut pas être dit ¹⁰⁴³ ». Comme le théâtre s'appuie d'abord sur l'écrit, affirmons que ce qui ne peut appartenir à l'univers de Gutenberg se voit ainsi accueillir dans la galaxie des frères Lumière, dès qu'une voie de passage s'offre. La mise en image d'un texte traduit une certaine difficulté d'avoir une réalité hypotypotique (description parfaite) par les mots. Autrement dit, là où nous assistons à une faillite du discursif hypotypotique, l'objet filmique s'invite. Ceci prend le contre-pied de la pensée de Jacques Rancière sur la réalité imagique: « Il y a des images qui sont toutes en mots ¹⁰⁴⁴. » Ce qui se dérobe aux mots ne peut être appréhendé qu'avec l'œil qui se charge du traitement de cette réalité qu'il se serait approprié grâce à ses capacités optiques de préhension. La mise en images de cette réalité relèverait du désir de s'élever au-dessus des limites du texte-source. Les secrets de ce document écrit ne

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 327

¹⁰⁴² R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, dans *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 31.

¹⁰⁴³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 84.

¹⁰⁴⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 15.

seront perçus entièrement que si le produit final arrive à monter plus que l'on peut lire, car « le film permet mieux de comprendre les forces et les faiblesses du texte écrit¹⁰⁴⁵ ». Cela s'oppose à ce qu'en pense Aline Mura-Brunel, car pour elle, « reproduire ce qui a déjà été dit conduit à une forme de silence¹⁰⁴⁶ ». Il y aura inévitablement un écart entre la source matricielle et le document engendré, surtout à partir du moment où le metteur en scène se permet de procéder au tri des objets. Pendant que certaines choses sont montrées, d'autres sont omises et de nouvelles voient le jour. Pinter le précise clairement au sujet de la transcription scénaristique du roman de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* : « Je ne me suis pas limité à la transcription du roman. Je suis allé au-delà, car il y a eu des actes d'imagination de ma part¹⁰⁴⁷. » Son génie pouvait lui permettre ainsi d'aller au-delà du texte matriciel. Voilà pourquoi pour arriver à saisir le sens de ses films, le téléspectateur est invité à aller au-delà des réalités immédiates. Le problème de vérification est bien réel dans l'œuvre de Pinter. Par exemple, il est très difficile pour le spectateur de vérifier les propos de Quiller sur le sac d'Inge. Dire que ce qu'il contient est lourd peut être vrai comme cela peut aussi constituer une sorte de prétexte pour se voir inviter chez Inge. En dépit du fait qu'Inge n'a pas soutenu le contraire de ce qu'a dit Quiller, nous ne pouvons qu'émettre des doutes quant au bien-fondé du poids du sac qui peut justifier l'aide de la part de celui-ci. Il s'agirait d'un silence complice pour qu'elle aussi puisse saisir l'occasion pour recevoir Quiller dans son appartement. À ce sujet, un certain nombre de comportements nous intéressent : d'abord le regard de Quiller pour voir s'il pouvait lire une réponse positive sur le visage de son interlocutrice, et puis le rire de Inge pour lui faire comprendre son accord et son consentement à être accompagnée.

Quiller: Hey, wait a minute.

¹⁰⁴⁵ Wolfgang Iser, « L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique », dans *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

¹⁰⁴⁶ Aline Mura-Brunel, *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 100.

¹⁰⁴⁷ Mel Gussow, *Entretien avec H. Pinter*, Londres, Nick Hern Books Ltd, 1994, p. 53 : « I have a strange kind of memory. I think I really look back into a kind of fog most of the time, and things loom out of fog. Some things I have to force myself to remember. I bring them back by an act of will. It appeals me that I've actually forgotten things, which at the time meant a great deal to me. »

He joins her at the door.
That bag looks heavy.
He tests it for weight.
Very heavy.
He looks at her.
Why don't I help you carry it?
Inge laughs.
Inge: All right¹⁰⁴⁸.

En comparant le scénario au film, à partir de ce qui apparaît clairement à l'écran, Quiller se propose d'aider Inge pour d'autres raisons, et non pas pour le poids du sac, comme le texte le fait croire. Car l'on se rend compte tout de suite que ce n'est qu'un artifice pour se faire ouvrir la porte d'Inge, et pourquoi pas son cœur. Dans le même esprit, en introduisant l'incident où l'employé de l'hôtel a heurté la jambe de Quiller avec une chaise, on voit que ce que le texte cherche à dramatiser n'a rien de sérieux. D'ailleurs, on a du mal à comprendre pourquoi, à un moment donné, Quiller n'a pas pu continuer à conduire sa voiture en se plaignant de douleurs liées à « l'incident » survenu antérieurement. Même si c'est pour des raisons proleptiques que le metteur en scène a cherché à créer cette séquence, il faut noter que ce qui est mis en scène serait en dessous de ce que l'esprit du scénario de Pinter. Car, ce qui se voit dans le film et qui essaie d'expliquer ce qui a empêché Quiller de garder le volant de sa voiture est léger, si on le compare à l'idée hypotextuelle. C'est dire que pour rester dans la logique du texte, le metteur en scène devrait au moins montrer Quiller se tordant de douleur ou simulant une chute pour convaincre le téléspectateur de la gravité du coup qui lui est porté à la jambe. Ce que le film devrait montrer en amont, c'est une sérieuse blessure pour amener le spectateur à se figurer les conséquences qui peuvent découler de cela. De là, nous pourrions entrevoir les répercussions ou les séquelles qui pourraient éventuellement empêcher Quiller de rester au volant de sa voiture et le faire tomber entre les mains de l'ennemi.

¹⁰⁴⁸ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 247.

Chapitre II : Au-delà du visible

Ce dont il est question, à ce stade, c'est essayer de donner les raisons liées à certaines prises de décision, d'expliquer la raison de l'être ou du non-être de certaines choses. Certes, avec l'épuisement des moyens empiriques (expérience visuelle, auditive, physique, etc.), l'on ne peut que se tourner vers son propre jugement. Avec ou sans éléments physiques (organes sensoriels), l'esprit continuera toujours à opérer sur des réalités au-delà ou en-deçà de l'expérience sensible. En un sens, dans *Old Times*, Pinter semble suggérer que l'esprit humain a sa propre logique qui ne dépend aucunement des lois du corps en le dépassant et en poursuivant d'autres horizons : « It floats over away¹⁰⁴⁹. » C'est également ce que Hare admet en laissant entendre qu'il y a des moments où l'on apprend à mourir symboliquement, à se départir du corps pour voir plus clair : « There's actually a moment when you are the spirit from the body¹⁰⁵⁰. » Bien plus, puisque la vision de Pinter consiste à dire que ni nos yeux ni d'autres moyens intermédiaires ne sauraient capables de nous aider à voir ce qui existe réellement. S'il feint d'admettre, à travers l'expérience de Stanley, que même des objets comme les lunettes qui pourraient apporter un plus au regard doivent être abandonnés (« he holds his broken glasses in his hand¹⁰⁵¹ »), Joyce, lui, va plus loin, car il refuse d'accorder tout crédit à l'œil organique (« Shut your eyes and see¹⁰⁵² »). On voit que pour avoir une compréhension nette de ce qui se passe, il faut confier la mission à l'esprit qui se trouve être le dernier rempart, en ce sens où l'entend Hugo quand il affirme que « là où le pied ne va pas, le regard peut atteindre ; où le regard s'arrête, l'esprit peut continuer¹⁰⁵³ ». Sur la méfiance à l'égard du médium visuel, c'est Derrida qui rend plus grand notre scepticisme. Dans sa réflexion, l'image semble ne rien valoir par rapport à ce qui n'apparaît pas : « Ce qui se voit dans le film a moins d'importance sans doute que le non-dit, l'invisible, qui est lancé comme un

¹⁰⁴⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 262.

¹⁰⁵⁰ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 1.

¹⁰⁵¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 75.

¹⁰⁵² Cité dans *Paroles perdues*, p. 287.

¹⁰⁵³ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, 1980, p. 371.

coup de dés, relayé ou non (c'est au destinataire de répondre) par d'autres textes, par d'autres films¹⁰⁵⁴. » D'où l'obligation d'aller à la recherche de ce qui est scopiquement absent et de rompre avec « la tautologie du regard¹⁰⁵⁵ ». C'est en opérant de cette façon que le spectateur parvient à voir autre chose que ce qui s'offre tout de suite à yeux. Aussi notre intuition nous dit-elle que dans *The Quiller Memorandum*, l'usage de l'ascenseur ne relève pas du hasard. En demandant, par exemple, à ses hommes de raccompagner Quiller en empruntant l'ascenseur, Oktober semble vouloir éviter que les yeux de leur ennemi se posent sur des réalités qu'ils cachent à toute personne étrangère à leur mouvement. En prenant une telle décision, il interdirait à Quiller toute tentative de rapport sur leur matériel que ses éléments pour laisser traîner par là : « Take Mr Quiller in up the lift, will you ? He knows the way out¹⁰⁵⁶. » Au sujet de la prudence et de la discrétion, les déplacements et les mouvements de Quiller constituent des exemples parfaits. En regardant de plus près, nous y décelons des calculs et des enjeux stratégiques. En décidant, au petit matin, de descendre dans le garage de l'hôtel, il semble avoir compris que les premières lueurs matinales peuvent l'aider à ouvrir les portes et à prendre une voiture sans se faire remarquer et sans alerter personne contrairement à ce qui pourrait se produire s'il risquait de sortir à d'autres moments. En bref, il est maintenant résolu à éviter des sorties et des déplacements pendant que la lumière des lampes est encore dominante. Une de ses mesures de prudence est de cesser tout déplacement tard dans la nuit, car cela pourrait inquiéter ou attirer l'attention de quelques individus qui seraient à la solde du camp ennemi : « The dawn light is growing. He puts on his shoes. He stands in the yard, facing the lock-up garages. In front of him the yard gates leading to a narrow back street. There is one lamp on the street, by the gate. Quiller walks to garage. He unlocks garage door quietly and pulls it¹⁰⁵⁷. » En s'élevant au-dessus de l'image, en dépassant le visible ; l'invisible devient l'objectif ciblé. Deux paramètres sont ainsi à prendre en compte : l'un immédiat et l'autre médiat.

Viser un espace autre que celui des images visibles, c'est poursuivre cette quête autour des réalités qui auraient pu être là dans le film, mais qui pour des

¹⁰⁵⁴ ~~David La Rive, *Pourquoi perdre ?*, Paris, José Corti, 2000, p. 300.~~ *David La Rive, *Pourquoi perdre ?*, Paris, José Corti, 2000, p. 300.*

¹⁰⁵⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 320.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 326.

raisons jamais clairement élucidées sont absentes. Dans l'univers théâtral, ce qui s'offre à la vue ne serait constitué que de fragments scopiques trompeurs, voire de données spectrales (situées entre le réel et le fictionnel) : « Le théâtre, c'est le lieu de la visibilité de l'invisible, on ne sait pas ce qui est visible, ce qui n'est pas visible, ce qui est en chair et en os, ce qui ne l'est pas. Le théâtre a un rapport évident, selon le mot même déjà, avec la visibilité : la visibilité du visible est invisible, la voix n'est pas visible non plus, donc le théâtre est, dans son essence, spectral, depuis toujours¹⁰⁵⁸. » C'est pour cette raison, dans l'analyse, ce sont d'autres images parfaitement compatibles avec celles que l'on voit qui sont recherchées. Une image semble toujours en cacher une autre qui ne saurait être saisie qu'en subsumant celle-là. Il existerait d'une part des images matricielles au-delà du champ visuel, et d'autre part des images altéritaires inscrites dans la spatialité de l'écran. Le travail d'« élévation » au-dessus de l'immédiateté perceptive s'impose plus que jamais à nous surtout quand nous sommes amenés à nous interroger sur ce que suggère une image. À aucun moment, l'esprit de la cohésion de l'élément audiovisuel sera abandonné. On ne se détourne pas du contexte référentiel ; il sera toujours là pour nous servir d'arrière-plan. Comme le soutient Derrida, « ce qui compte dans l'image, ce n'est pas simplement ce qui est immédiatement visible, mais aussi bien les mots qui habitent les images, l'invisibilité qui détermine la logique des images, c'est-à-dire l'interruption, l'ellipse, toute cette zone d'invisibilité qui presse la visibilité¹⁰⁵⁹ ». À partir de ce qui précède, on comprend que d'un film d'autres films peuvent naître, surtout si l'œil qui l'a regardé s'est bien intéressé aux silences qui marquent le visible. Dépasser le champ visuel immédiat, c'est donc sortir du cadre trompeur des images. Par l'œil, nous ne pouvons espérer connaître les choses qu'imparfaitement. Bien souvent, nos sens ne nous renseignent que de façon incomplète et lacunaire. D'où l'urgence de faire donc montre d'efforts différents à tous points de vue de ceux de cet « œil piégé à l'intérieur non seulement d'une perception fausse, mais d'un sujet incapable de sortir de ce cycle trompeur¹⁰⁶⁰ ». Par rapport aux images que la

¹⁰⁵⁸ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 360.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰⁶⁰ Nicholas Manning, *Rhétorique de la sincérité : la poésie moderne en quête d'un langage vrai*, Paris, Champion, 2013, p. 331.

caméra ne réussit pas à restituer, le travail du spectateur consiste, à partir de ce qui lui est montré, à aller chercher le prolongement logique.

Aller au-delà du visible, c'est s'évertuer alors, à partir de quelques données qui sont oculairement accessibles, à trouver d'autres qui manquent, en un mot, c'est essayer de trouver l'image « qui aurait pu être là et qui ne l'est pas¹⁰⁶¹ », c'est viser l'objet qui est représenté par cette réalité qui nous est scopiquement proche. Il faut chercher ce qui se cache derrière l'image, cette image qui se révèle être un piège à regard. C'est dire que pendant qu'une image est visible, une autre en est absente. Ces efforts pour dépasser ce qui est soumis à notre appréciation visuelle s'inscrivent dans l'esprit que « voir, c'est davantage que voir. Voir, c'est aussi sentir, voir c'est déjà penser, c'est voir du sens où un spectateur lambda ne verrait exclusivement que des choses. En ceci l'art donne à penser¹⁰⁶² ».

Font partie de ce silence sonore, les sons coupés mais aussi ces voix qu'aucun spectateur ne pourra entendre. Il a beau tendre l'oreille, ces réalités sonores n'arrivent jamais jusqu'à lui, puisque la décision du réalisateur est de l'en priver. Autrement dit, la possibilité de voir des personnages discuter ne garantit pas forcément la chance de s'approprier auditivement leurs propos. Comme c'est le cas à travers l'échange entre Inge, cette institutrice et ses élèves : « Quiller walks away through playing children. Inge comes to the top of the school steps. She calls to the children. They collect around her. They talk eagerly to her. She listens to them, smiling. She glances up. Quiller, in the distance, walks through the school gate¹⁰⁶³. » Si ni le scénariste ni le réalisateur ne nous font parvenir le contenu de l'échange verbal entre Inge et ces écoliers, c'est parce que l'image qu'ils donnent à voir provient de leur imagination déductive. À force de voir Quiller venir rendre visite à Inge, ils essaient de déduire ce qu'en peuvent penser les enfants et d'imaginer les réactions qui pourraient en naître des deux côtés, si jamais les gamins la taquinaient sur l'amour. En somme, ils se sont mis à la place des enfants pour vivre et réagir par rapport à ce qui se passe sous leurs yeux et qui concerne Quiller et Inge. Ceci nous conduit au non-montré filmique, à ce qui n'apparaît pas dans le film et qui mérite d'être cherché

¹⁰⁶¹ Danièle Méaux, « L'image absente, une figure de la béance du texte », dans *Limites du langage*, p. 62.

¹⁰⁶² Mauro Carbone, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

¹⁰⁶³ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 341.

pour mieux comprendre ce qui nous est immédiatement donné. La grandeur de certaines images fait que l'œil ne réussit pas toujours à tout appréhender. Ainsi, vouloir aller au-delà de l'image, c'est justifier que « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir¹⁰⁶⁴ », c'est monter aussi, comme l'écrit Rancière, qu'« il y a du visible qui ne fait pas image¹⁰⁶⁵ ». Ce qui est capté par le sujet regardant dépasse le cadre réservé à la vue ; d'autres canaux comme l'ouïe semblent intervenir, puisque l'œil, comme le laisse entendre Pinter, est abusé par l'image : « Sights are sounds but not the cretin picture¹⁰⁶⁶. »

On s'intéresse également à l'espace diégétique (extra-scénique), qui n'existe que dans le discours du locuteur, à cause de ce qu'il peut apporter comme supplément d'information, et ce qu'une image peut faire naître en nous. « Cette image a son double dans mon cœur¹⁰⁶⁷. » Par une opération sélective, certains éléments apparaissent à première vue, tandis que d'autres ne pourront advenir qu'avec le concours et l'effort du spectateur. Ce qui se passe dans le film n'est pas différent de ce qui peut se voir dans les productions artistiques en général : il y a des réalités à dire et des réalités à suggérer, c'est-à-dire à laisser sous-jacentes :

Les idées et les faits ne sont que les matériaux de l'art et l'art du roman consiste dans le choix de ce que l'on dit et de ce que l'on tait, dans le choix de perspectives, dans le temps variable du temps du récit ; l'art de la poésie ne consiste pas à décrire didactiquement des choses ou à exposer des idées, mais à créer une machine de langage qui, d'une manière presque infaillible, place le lecteur dans un certain état poétique. De la même manière, il y a toujours dans le film une histoire, et souvent une idée, mais la fonction du film n'est pas de nous faire connaître les faits et les idées¹⁰⁶⁸.

Dans ses efforts pour s'approprier le produit filmique, pour le percevoir, le spectateur est appelé à s'élever au-dessus des éléments qui sont visuellement préhensibles. Et ce, d'autant plus que le film n'a pas pour vocation d'expliquer ou de commenter ses tableaux (faits) spatiaux, temporels, colorés, de s'analyser : « Tout ce qui est montré sur l'écran a donc un sens et, le plus souvent, une signification

¹⁰⁶⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, La relation d'objet, Paris, Seuil, 1994, p. 194.

¹⁰⁶⁵ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, p. 15.

¹⁰⁶⁶ « Poem » dans *Ten Early Poems*, p. 10.

¹⁰⁶⁷ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 141.

¹⁰⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 102-103.

seconde qui peut n'apparaître qu'à la réflexion ; on pourrait dire que toute image implique plus qu'elle n'explicite¹⁰⁶⁹. »

II.1. Le scopique: entre vérité et leurre

Encore qu'il soit un genre basé sur l'imagination, le théâtre cherche toujours son point d'appui ou son ancrage dans le réel. Sans être le réel, cet art essaie de le copier et de le transporter là où le public peut le retrouver facilement et l'apprécier. Sur quoi travaillent toutes les techniques du montage, c'est autour du meilleur rapprochement entre la version filmique d'une pièce et la réalité. Elles s'emploient ingénieusement à ce que ce qui est tourné ne laisse aucune faille quant à sa ressemblance d'avec les éléments du monde extérieur. Une version filmique d'une pièce ne peut en aucun moment se substituer au « réel » théâtral, il n'est que son inspiration. Il n'est qu'une mise en scène, plus précisément une mise à l'écran de ce qui pourrait généralement passer inaperçu dans la vie de tous les jours. En revanche, si certains trucages rappellent qu'on n'est pas dans un monde réel, d'autres projettent le téléspectateur au-delà de ce qu'il voit. Ils en appellent ainsi à son imagination, à sa capacité à faire travailler son esprit. L'image, cette trace de lumières, de couleurs et de formes réfléchie par les réalités premières, n'est finalement qu'une présence simulée, une imitation du réel. Elle est pour ainsi dire une reconstitution de ce qui existe avant lui, d'où, pour citer l'énoncé syntagmatique de Méaux, « la comparution du réel » dans l'espace du film. Le film ne peut exister qu'en déformant des réalités pour se former. Il est une voie médiate, et non une voie immédiate dans la reproduction de la réalité. À propos de l'image, Dominique Avron parle de son aspect « vibratile, volatile, versatile, volubile¹⁰⁷⁰ ». L'image, quelle soit acheiropoïète (non artéfactuelle) ou non, est loin d'être une réalité stable et figée. Elle peut être protéiforme et mutante. Entre ce qu'une image nous renvoie et le traitement qu'en font nos sens, il y aurait une large marge de subjectivité et d'incertitude, d'autant plus que « tout ce que nous pouvons voir, pourrait être aussi autrement. Tout ce que

¹⁰⁶⁹ Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, p. 103.

¹⁰⁷⁰ Dominique Avron, *Le Scintillant*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 100.

nous pourrions absolument décrire, pourrait être aussi autrement. Il n'y a point un ordre des choses a priori¹⁰⁷¹ ».

La présence d'images se référant à l'histoire dans un film ne doit pas amener à penser que le cinéma est le reflet de l'histoire. Ces images ont le même destin que celles-là qui entourent et qui sont loin de pouvoir nous garantir la fiabilité et la certitude. Ce que l'image propose ne serait qu'une somme des apparences et non la réalité authentique, c'est-à-dire première. Le vrai ne serait pas vu, appréhendé par nos sens ; les images nous mentent. Il faut souligner l'absence de coïncidence entre les tableaux dans le film et les tableaux de la nature. « Nous vivons environnés d'images. Elles nous portent, nous charment ou nous déçoivent. Pourtant, l'image n'est pas la chose même. Elle hésite entre vérité et vanité¹⁰⁷². »

Il faut ajouter la relation ambiguë que nous entretenons avec les réalités du monde. Il y a des moments où nous sommes en fusion, en osmose avec les choses, et où déchiffrer les lois de la nature ne semble poser aucun problème, et des moments où nous perdons le contrôle de la situation ; ce qui remet en cause tout ce qui nous paraissait évident et certain. Quand l'œil atteint le point aveugle, ce que nous comprenons de la réalité n'est que des apparences. « Le rapport des choses et de mon corps est décidément singulier : c'est lui qui fait que, quelquefois, je vais aux choses mêmes ; c'est lui qui fait le bourdonnement des apparences, lui encore qui le fait taire et me jette en plein monde. Tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retarder dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre¹⁰⁷³. »

Admettons alors que se fier exclusivement à l'image ou aux discours des personnages, c'est s'exposer à l'arbitraire, à la subjectivité, au mensonge et aux pièges visuels et auditifs. Et, si la nature est constituée d'infinis bruits, ce qu'elle semble donner à voir ne serait que la somme des illusions et des mirages :

Hirst: But I hear sounds of birds. Don't you hear them? Sounds I never heard before. I hear them as they must have sounded then, when I was young, although I never heard them then, although they sounded about us then.

Pause

¹⁰⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 143.

¹⁰⁷² Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-âge (XV-XVIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 11.

¹⁰⁷³ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 23.

Yes. It is true. I am walking towards a lake. Someone is following me, through the trees. I lose him easily. I see a body in the water, floating. I am excited. I look closer and see I was mistaken. There is nothing in the water. I say to myself, I saw a body, drowning. But I am mistaken. There is nothing there¹⁰⁷⁴.

Ce que Spooner essaie de faire comprendre à son interlocuteur, c'est qu'il ne faut rien espérer d'un monde vide, infécond et réactionnaire. Un tel monde ne peut rien proposer; il ne fait qu'abuser et lasser nos sens. C'est la définition même du néant, car rien ne peut surgir de ce silence aliénant et méontique, comme le suggère Spooner : « No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent¹⁰⁷⁵. »

Cependant, pour s'approprier la réalité implicite, il faudrait dépasser ce langage dénotatif, référentiel : d'autant plus que ce qui est décrit le plus souvent comme réalité visuelle ou sonore dans le film est loin de l'être, puisque « peu de films arrivent à montrer et à faire entendre (c'est la même chose) que l'essentiel d'un film n'est pas dans le film. Et pourtant il est là, ce film. On voit le type bouger dans des paysages variés, on l'entend parler, il n'arrête pas de dire que son corps est dans sa voix et pas le contraire, c'est un personnage très exposé ou très masqué, au-delà des nus et des morts¹⁰⁷⁶ ».

En effet, prendre du recul vis-à-vis de cette réalité, c'est faire preuve d'une méfiance par rapport à la fragilité et aux défaillances de la réalité montrée. Montrer, c'est donner à voir, c'est laisser dévisager, laisser l'œil se promener sur une réalité qui peut lui jouer des tours. Et cela n'a jamais été une question de permettre au sujet-regardant de s'approprier entièrement cette réalité. En outre, dire qu'une réalité est visible, c'est en admettre inconsciemment un pan invisible et indicible : « La mise en difficulté du langage, aussitôt ressentie dans la confrontation avec les choses, provient de l'accès piégé des mots à la visibilité. Faute de mieux, nous disons alors ce qui n'est pas exactement ce que nous voyons, puisque la parole n'arrive pas à saisir ce qui traverse le champ de notre vision. Nous parlons dans ce cas d'impressions produites, et nous exprimons des opinions à la place d'une formulation

¹⁰⁷⁴ *No Man's Land*, Plays 3, p. 398-399.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁷⁶ Philippe Sollers cité dans *Valérie Cadet et André S. Labarthe, Bataille, Sollers, Artaud, Trézélan*, Filigranes Éditions / Jumpers Éditions, 2002.

juste concernant la connaissance de l'objet de la vision présenté comme un étant vrai, sûr ou réel¹⁰⁷⁷. » La scène ou l'écran ne seraient que des espaces ludiques où se côtoient du visible et de l'invisible. S'intéresser à la chose filmique est une façon de chercher à s'imprégner de ce qui se cache sous le visible. « Toutes les images recèlent une part d'incertitude et admettent la possibilité d'être détournées¹⁰⁷⁸. » L'aspect physique des objets peut donner la clef à la compréhension de certains faits et gestes. Au plan sémiotique, les bougies auxquelles Heyst fait référence dans *Victory*, avant d'aller répondre à la convocation du gouverneur de l'île, constituent un ensemble de symboles par lesquels son amie, Lena peut recevoir des signaux qui lui permettent de comprendre ce qui se passe: « Our friend is escorting me. As soon as we leave, go out of the back door into the forest. Stay on the verge. Cover your face with the veil, keep the house in sight. Wait in the forest until you see three candles out of four blown out and then one relighted. When you see that—come back. If you do not see that—before daylight—do not come back. You understand me¹⁰⁷⁹? »

L'absence de quelques signes ostentatoires fait qu'il est difficile d'identifier ou de citer nommément certaines réalités. Par exemple, si dans les années 30, les nazis se reconnaissaient par le port vestimentaire ou autres éléments physiques, après la guerre, il n'était plus du tout facile de les repérer, car tout ce qui permettait de le dire a disparu physiquement totalement. Il s'ensuit que les néo-nazis se confondaient maintenant avec le reste de la population allemande. Il n'y a aucun élément qui permette de les identifier. Tout est uniformisé maintenant, quoique les adeptes de cette idéologie restent fidèles à leurs idées. Comme l'explique Pol dans *The Quiller Memorandum*, il n'y a plus aucun signe extérieur qui puisse distinguer ces groupuscules du reste de la communauté :

We've been engaged in some rather tough work here. I think we're coping moderately well with the situation in other parts of the country, but it's getting a little out of hand in Berlin. They're quite a tough bunch. Nazi from top to toe. In the classic tradition. But not just the remains of the old lot. Oh. There's quite a bit of new blood. Youth. Firm believers. Very dangerous. It won't do to underestimate them. Quite complex, of course, the over-all issue.

¹⁰⁷⁷ Anca Vasiliu, *Dire et voir : la parole visible du sophiste*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 20.

¹⁰⁷⁸ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduction de Jean Torrent, Gallimard, 2004, p. 294.

¹⁰⁷⁹ *Victory*, Screenplays 2, p. 401.

Difficult to pinpoint. Nobody wears a brown shirt now, you see. No banners. Consequently, they're difficult to recognize-they look like everybody else. They move in various walks of life all over the country but they're very careful and quite clever and they look like everybody else¹⁰⁸⁰.

Le problème ici ne se limite pas seulement à leurs vêtements ; il est plus profond que cela. Car, même les locaux abritant leur quartier général sont loin d'être attrayants. L'on pourrait passer à côté, sans jamais penser qu'ici vivent des criminels : mus par une politique de discrétion et d'anonymat, les activistes nazis installent dans des endroits vétustes, délabrés et sans attrait. Aucune attention, aucun soin n'est accordé à l'aspect extérieur et intérieur de la maison aux apparences d'un endroit hanté. Tout ceci est calculé, car le seul but est d'y rester en cachette et d'éviter d'attirer tout œil curieux : « The scullery is bare, dirty, damp, bleak. The floorboards are cracked, broken. Plaster is broken on the walls. The house appears to be derelict¹⁰⁸¹. »

Pour mieux comprendre la capacité trompeuse du visible, un cas ne peut être plus intéressant que celui du personnage d'Inge. Qui est-elle vraiment ? À quoi joue-t-elle ? Dans *The Quiller Memorandum*, elle apparaît comme une jeune belle institutrice, désintéressée et diligente. Or, vu les nombreux éléments auxquels il s'est intéressé, le spectateur a fini par la démasquer. En réalité, elle n'est là que pour servir d'appât aux agents occidentaux comme Quiller. C'est dire que le choix porté sur elle n'est pas fortuit, il est calculé, car il est beaucoup plus facile de tomber sous les charmes d'une jeune et charmante jeune femme comme elle que sous le physique de la directrice d'école. Quelques indices nous poussent à dire que Quiller a fini par comprendre son jeu, surtout quand elle a refusé de repartir avec ses informateurs, alors qu'il descendait au quartier général du groupe nazi. À ce propos, le code erroné de sauvetage qu'il lui a dicté nous montre qu'il commençait à se méfier de cette femme qui prétendait antérieurement avoir peur de perdre sa vie, une fois qu'elle est identifiée. Son arrestation après celle de Quiller est une preuve que le camp nazi l'utilise pour faire parler des ennemis, pour obtenir des informations. Avec le temps, les choses deviennent de plus en plus claires. Car, sa libération par les mêmes éléments avant même l'arrivée des membres appartenant au groupe de Quiller

¹⁰⁸⁰ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 225.

¹⁰⁸¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 310.

corrobore les soupçons qui pèsent sur elle. Elle n'est rien d'autre qu'un pion dont le langage, les faits et gestes peuvent induire en erreur tout spectateur naïf.

II.2. Le domaine de l'apparent et de l'intraduisible visuel

Ce qui constitue « l'âme » de l'image n'est pas son aspect extérieur, superficiel, mais plutôt sa réalité profonde, son côté caché ou son sens symbolique. Le déni de la possibilité d'un quelconque œil d'avoir une emprise parfaite et nette sur des éléments réels et existants coïncide avec la volonté du spectateur de faire apparaître des réalités qui sont visuellement insaisissables. Si l'œil physique ou matériel n'arrive pas à tout monter, c'est vers l'œil de l'esprit qu'il faut se tourner. Pour une bonne perception d'une image, le sujet regardant se doit de faire bouger la prétendue ligne de démarcation entre le visible et l'invisible. Disons-le pour nous rapprocher de ce qui manque dans ce qui est montré, le canal oculaire par lequel nous croyons percevoir les choses doit être transcendé. Ce n'est pas l'œil organique qui voit dans ce cas, mais plutôt l'esprit dont l'œil n'induit pas en erreur, si l'on s'accorde à penser avec Derrida que « tout le champ du visible est un champ d'invisibilité et il n'y a pas d'opposition entre visible et invisible. Il faut donc que l'œil ne voie pas ou ne se voie pas pour voir¹⁰⁸² ». En somme, lire le visible, c'est comprendre avant tout qu'une image n'est là que pour faire écran à une autre. Une image, nous l'avons dit, en cache toujours une autre. Dans une approche paragrammatique, il peut être affirmé que toute image renvoie à une autre que le téléspectateur est censé retrouver dans un vaste réseau de dérivations hypertextuelles visuelles. Pour mieux dire, c'est à partir des données visibles et vérifiables que l'on semble pouvoir arriver à en imaginer d'autres sans lesquelles l'existence de ces réalités manifestes n'aurait pas un vrai sens. L'avènement d'un ensemble significatif, cohérent et complet dépend exclusivement de notre effort à établir un lien logique et direct entre ces différents éléments visibles et ceux-là qui en dérivent : « C'est dans un élément de nuit en quelque sorte, de transparence non visible, que le visible apparaît. Autrement dit, à ce point-là, il n'y a pas d'opposition entre le visible et l'invisible, la visibilité pure ne se voit pas¹⁰⁸³. » À chaque fois que nous sommes en face d'une production visuelle, il y

¹⁰⁸² J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 161.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 160.

a toujours une réalité quelque part qui pourrait venir s'ajouter au film pour lui donner un sens à la fois profond et précis.

Par un film comme *The Quiller Memorandum*, nous arrivons au constat que du silence se trouve entre voir parler et entendre parler. Une preuve en est que le mouvement des lèvres est une indication des mots qui s'échangent, cependant ce qui se dit n'arrive pas souvent à ceux qui sont loin. Le spectateur ne peut pas entendre ce qui se passe verbalement entre Quiller et le portier de l'école, car la caméra est lui prive tout accès aux éléments sonores : « Quiller enters the school. He can be seen speaking to a porter. The porter lifts a telephone, speaks into it and then points up the stairs¹⁰⁸⁴. » Ce silence relève plus d'un choix technique qui met Quiller et le portier en gros plan. Dans ce contexte, ce qui est mis en avant, c'est nommément la localisation spatiale et non l'élément verbal. Et cette option est d'autant plus compréhensible que Quiller n'est pas encore arrivé à l'autorité centrale de cet établissement. Jusque-là ce qui se dit entre les deux, qui n'est constitué que de formules protocolaires ou d'usage, n'est pas jugé digne d'être porté à la connaissance du téléspectateur. À ce stade, sont mises en exergue les différentes étapes empruntées par Quiller, et non ce qu'il dit, avant d'arriver aux personnes qui sont censées lui donner quelques informations pour lesquelles il est venu cueillir. De plus, pour arriver à ces personnes, Quiller doit garder le silence sur les vraies raisons de sa présence. Le portier ne saura jamais par la bouche de son interlocuteur ce qui justifie son désir de rencontrer d'abord la directrice de l'école. Tel que le montre cette séquence, voir parler ne signifie pas toujours que ce qui s'échange nous parvient. Ce qui s'offre aux yeux se dérobe aux oreilles.

Par ailleurs, dans une réflexion sur la question de l'intraduisible visuel, nous voudrions montrer comment le visible peut tendre vers l'invisible, vers ce qui est difficilement traduisible. Non seulement Roland Barthes donne un nom à cette réalité filmique qui échappe aux mots, mais il soutient qu'elle ne peut être prise en charge que par un langage spécifique et qui opère différemment : « Le filmique, c'est dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé, le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage dont la « science » ne pourra donc

¹⁰⁸⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 239.

être la linguistique¹⁰⁸⁵. » Puisqu'il est immatériel, innommable et invisible, Dieu restera pour toujours une réalité sur laquelle aucune caméra ne saura jamais se poser. Ainsi, en raison de sa transcendance, toute tentative de sa mise en image va se solder inexorablement par un échec. Au fait, la version filmique de *The Birthday Party* nous en fournit une donnée paradigmatique manifeste. On ne voit jamais *Monty* à qui font allusion Goldberg et McCann à l'écran. Car il n'existe que dans leur discours qui, au demeurant, se révèle incapable de donner des détails à son sujet.

Il convient encore de considérer la question du point de vue éthique et déontologique, car il en ressortira que l'on s'abstient parfois de porter des choses à l'écran pour des raisons morales, techniques ou juridiques. Dès lors que Sidcup n'existe que subjectivement, c'est-à-dire seulement dans le discours de Davies, la mise en scène s'interdit de le montrer, d'autant plus qu'aucun détail n'en est donné. Par ailleurs, tenter de visualiser un endroit inconnu, ce serait non seulement trahir l'esprit du texte, ce serait éthiquement inacceptable. D'autant plus que Davies n'en parle que d'une façon vague. Ses rêveries ne montrent pas du tout cette localité qu'il aurait quittée pour des raisons plus ou moins floues.

En même temps, l'intraduisible visuel peut s'articuler autour des interdits visuels. C'est pour cette raison que dans *The Homecoming*, la mise en scène évitera de montrer les différentes étapes liées à la conception de Lenny, et ce malgré les questions qu'il a soumises à son père. Ce qui a retenu la langue de son géniteur, c'est la même considération qui en empêche la matérialisation visuelle. Le silence verbal conduit à l'ellipse filmique ; l'absence d'énoncés textuels sur le sujet se répercute dans la mise à l'écran. Par les questions de Lenny, on apprend qu'il a traversé beaucoup de phases dans son évolution humaine, mais cela ne se voit pas. Tout cela est scotomisé, seul Lenny adulte est devant nous. Aucun effort pour la mise en scène de l'intimité du couple qui a donné naissance à Lenny n'est consenti, car l'ellipse n'est pas seulement du ressort de la parole ; elle fait aussi sa loi dans le film. Il apparaît donc que ce qui est innommable peut aussi se révéler invisible. L'œil est limité dans ses facultés d'appréhension de ce qui existe. Si l'on peut compter sur lui pour identifier des réalités *extra mentem* du monde, pour celles qui appartiennent au domaine métaphysique, il ne faut pas lui demander à quoi il ne saurait satisfaire. Il n'est pas donc de son ressort pour saisir ces réalités qui sont réfractaires à toute

¹⁰⁸⁵ R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, dans *Essais critiques* III, p. 58.

perception auditive et visuelle : « Apothéose de la lumière et crépuscule des dieux : telle est la double vocation de l'œil humain¹⁰⁸⁶. » Cela explique que l'individu manque de qualificatifs pour décrire ce qu'il voit, car dans le visible, il y a aussi de l'invisible. Et cet invisible est ce qui ne peut être vu dans l'immédiat, mais qui pourrait l'être à une autre occasion¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁶Claude Vigie, *La Faille du regard*, Paris, Flammarion, 1987, p. 8.

¹⁰⁸⁷M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 310.

Chapitre III : La signification de la pénombre et de la lumière

III.I. Loin de la lumière, mais proche de la pénombre

Pour appréhender le rapport du silence à l'obscurité, nous pensons qu'aucune pièce autre que *Moonlight* ne pourrait nous servir de paradigme scénique parfait. Surtout que cette question y est si réelle qu'elle ne laisse le spectateur indifférent. En effet, tel que le fait comprendre Bridget, par ses propos et son comportement, quand la nuit tombe, le calme et le silence viennent occuper la place laissée vacante par le bruit du jour. De sorte que malgré l'insomnie, le personnage fait tout pour éviter de déranger ou de réveiller ses parents. À cet instant-là, ce sont leur fatigue et leur besoin de sommeil qui régissent et qui commandent les actes et les attitudes de leur fils.

Bridget: I can't sleep. There's no moon. It's so dark. I think I'll go downstairs and walk about. I won't make a noise. I'll be very quiet. Nobody will hear. It's so dark and I know everything is more silent when it's dark. But I don't want anyone to know I'm moving about in the night. I don't want to wake my father and mother. They're so tired. They have given so much of their life for me and for my brothers. All their life, in fact. All their energies and all their love. They need to sleep in peace and wake up rested [...] ¹⁰⁸⁸.

On sent à travers ce monologue que le tapage nocturne est combattu, à cause de ses conséquences néfastes sur le repos et le sommeil tant désirés par ceux qui n'ont plus d'énergie, après une longue journée de travail ou d'occupations. Sur une scène théâtrale, l'alternance entre la lumière et l'obscurité (« It is late at night ¹⁰⁸⁹ »), ces réalités antonymiques, relève de la volonté tantôt de révéler quelque chose au grand jour, tantôt de dissimuler certaines choses. Ce qui se dérobe à toute perception visuelle force, par la suite, le public à user de son imagination. Ceci doit nous amener à nous interroger sur un éventuel rapport du silence à l'obscurité. Assurément, un tel lien existe, d'autant plus qu'après avoir montré la démarche précipitée de Kenneth Lindsay Jones, Pinter ajoute que c'est le silence qui s'ensuit : « Silence. » Hormis Kenneth, il n'y aurait aucune autre âme visible dans la rue. Il marche tout seul et les

¹⁰⁸⁸ *Moonlight*, Plays 4, p. 319.

¹⁰⁸⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 219.

rares bruits perceptibles sont ceux de ses chaussures. Et, comme il ne veut ni être vu ni être entendu, il fait attention au bruit qui pourrait alerter des curieux, quoique le téléspectateur puisse les entendre. Il finira même par jeter sa cigarette avant d'en rallumer une autre plus tard. Malgré son silence verbal, à partir de quelques éléments, nous pouvons nous faire une idée de ce qui a pu motiver sa sortie si tard dans la nuit. En effet, les regards furtifs et les pas précipités vers la cabine téléphonique laissent apparaître la méfiance et la crainte d'un homme. Néanmoins, Jones va devenir la cible d'un autre individu caché quelque part et muré dans un silence dès qu'il aura eu l'imprudence de se laisser identifier par la lumière de ladite cabine, d'où sa chute sous les balles mortelles. Pour respecter la logique du film et du sens, on ne montrera la personne armée qui a perpétré cet acte. En aucun moment la caméra se pose sur lui, d'autant plus que cet individu caché est à la fois aidé par son refus de tout discours et de toute identification. Notre propos est que là où le silence et l'obscurité protègent, la lumière et le bruit exposent au danger.

Au quartier général des militants nazis, au-delà de la vétusté extérieure et intérieure de la maison, il faut mentionner que l'absence d'éclairage de ses abords et de certains coins donne quelques idées quant à la stratégie des occupants. Plonger ce bâtiment dans le noir c'est procéder à une mise en œuvre d'un système de défense et de protection. L'obscurité à quelques endroits est une façon de parer à toute attaque ou repérage faciles : « A dark, dim house. » C'est à juste titre que Christophe Bouton écrit : « La nuit désigne un néant qui est en même temps un monde existant à part entière, vers où tout disparaît, et d'où naissent au jour les événements¹⁰⁹⁰. » D'un côté, cela traduit que quand la nuit tombe, comme ses usagers sont gagnés par la fatigue du jour et le sommeil, le langage voit son activité et sa production diminuer. Il n'est pas surprenant de constater qu'à des heures tardives de la nuit, les échanges verbaux deviennent de plus en plus rares voire nuls. Malgré le désir de Quiller de parler, l'indisponibilité d'Inge suspend leur échange jusqu'à un autre jour.

Quiller: I'm sorry C, it's very late.

Inge: Who is this?

Quiller: Me. Cooper.

Pause.

Inge: I was in bed.

¹⁰⁹⁰ Christophe Bouton, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel : de Francfort à Iéna*, Paris, Vrin, 2000, p. 280.

Quiller: Did you... get out of bed?

Inge: No, I'm still there. What is it? What's the time? It's so late.

Quiller: Are you alone?

Inge: I'm asleep¹⁰⁹¹.

Inge, in bed, in a nightdress, replaces the telephone receiver on its hook, and draws the bedclothes about her. The light goes out¹⁰⁹².

D'un autre côté, le rapport du silence à l'obscurité apparaît concrètement et physiquement à travers le flux des mouvements et des va-et-vient. L'importance de la rumeur dans la rue change et varie en fonction des heures. Si le calme et la quiétude sont perturbés en plein jour, notons tout de même qu'une telle physionomie peut changer tard dans la soirée ou très tôt le matin. Dans *The Collection*, si l'on prend en compte la semi-clarté dans la cabine téléphonique et la position du personnage qui s'y trouve («The telephone box is lit in a half light. A figure can be dimly observed inside it, with his back to the audience. The rest of the stage is dark. In the house the telephone is ringing. It is late at night¹⁰⁹³ »), il est compréhensible que Pinter désigne cette silhouette sous le nom de « Voice ». Vu le manque d'informations et la difficulté à décrire cette ombre humaine de façon indistincte, il est normal que l'attention du spectateur soit davantage sur ce qui se rapporte à la voix du sujet qu'aux réalités qui, à ce stade, sont presque impénétrables. Enfin, pour clore sur le rapport du silence à l'obscurité, et jusqu'où cette question peut mener les individus dans leurs réflexions, on ne peut s'empêcher de citer ce remarquable passage de Victor Hugo : « L'œil ouvert sur le noir. Situation lugubre ; anxiété. La pression de l'ombre existe. Un indicible plafond de ténèbres ; une haute obscurité sans plongeur possible ; de la lumière mêlée à cette obscurité, on ne sait quelle lumière vaincue et sombre ; de la clarté en poudre ; est-ce une semence ? Est-ce une cendre ? Des millions de flambeaux, nul éclairage ; une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée, le désordre du tourbillon et l'immobilité du sépulcre, le problème offrant ouverture de précipice, l'énigme montrant et cachant sa face, l'infini masqué de noirceur, voilà la nuit¹⁰⁹⁴. »

¹⁰⁹¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplay 1, p. 283.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 284.

¹⁰⁹³ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

¹⁰⁹⁴ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 370.

III.2. Le sens des notes musicales et la signifiance du langage des couleurs

Si dans ses productions, Jacques Tati¹⁰⁹⁵ accorde une égale importance à l'image et à la bande sonore, c'est parce qu'il y aurait dans cette dernière réalité, d'importants éléments révélateurs. Autrement dit, si l'image est là pour diriger l'œil vers une réalité indicible avec les mots ; le son, lui vient pour attirer notre attention auditive sur ce qui ne pourrait se faire avec l'élément verbal. D'une part, les éléments auditifs et sonores revêtent des significations multiples et profondes. Ils charrient des messages et des informations qui sont trop denses pour être portés par le discours verbal. La musique de film que l'on pourrait se permettre de voir comme élément sonore d'accompagnement est à l'origine d'une certaine atmosphère : elle vient appuyer une narration filmique, illustrer une image ou combler des silences. Elle doit être ainsi perçue dans le sens où les mots du langage ne nous amènent pas. Là où tout semble leur échapper : « La musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire¹⁰⁹⁶. » Ainsi, des notes musicales se font entendre pendant que Tony et Susan sont, dans leurs positions opposées (« Tony lying on carpet ») ≠ (« Susan sitting in chair¹⁰⁹⁷ »), emportés vers d'autres horizons. À cet instant précis où aucun mot n'est échangé, chacun d'entre eux se laisse emmener très loin l'un de l'autre. Au moment où Susan est absorbée par certaines zones d'ombre concernant le projet d'urbanisation de Tony au Brésil, ce dernier semble s'interroger sur l'avenir de son amour pour elle. Ce que la chanson nous fait entendre ne serait que la somme des interrogations, des doutes, du dilemme de Tony. Ce qui y est entonné traduit ce que Tony n'arrive pas ou n'ose pas prononcer frontalement, voire ouvertement devant Susan. Il est en proie à des questions d'amour qu'il ne souhaite pas soumettre à la principale concernée, d'où son isolement psychologique qui ne va pas sans affecter son discours oral.

Girl singing on record

¹⁰⁹⁵ Michel Chion, *L'audio-vision : image et son au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

¹⁰⁹⁶ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, p. 57.

¹⁰⁹⁷ *The Servant*, Screenplays 1, p. 19.

Now while I love you alone
Now while I love you alone
Now while if love you
Can't love without you
Must love without you alone¹⁰⁹⁸.

Vivre une réalité amoureuse signifie traverser des moments pendant lesquels tout sujet se voit dans une situation à la fois compliquée et complexe, car il lui manque des mots justes pour dire ce qu'il éprouve ou ce qu'il subit. Tout mot qui pourrait offusquer, heurter le partenaire est évité, banni, cependant même ce qui ne saurait blesser se dérobe à la saisie de tout langage direct et clair. Ni Tony ni Susan ne réussit à faire entendre distinctement et précisément ce qui les habite à cet instant-là. La musique qui se joue est une tentative de traduire ce qui se passerait dans la tête des deux personnages. Dans un film, la musique joue un rôle non négligeable ; là où la mise en image pose problème, c'est elle qui intervient pour indiquer la réalité sous-jacente. Cela revient à dire que, malgré le déploiement de certains discours et de certaines images, certains faits, certaines situations, certains états ne peuvent être perçus quand on laisse la musique prendre le contrôle, comme l'explique Bernard Hermann : « La vraie raison d'être d'une musique vient de ce qu'un film, de par sa nature, même, manque d'une certaine capacité à communiquer les harmoniques émotionnelles¹⁰⁹⁹. »

Pour ce qui est du langage des couleurs, l'attitude que nous adoptons sera à bien des égards différente de celle qu'il conviendrait d'avoir en face d'une réalité picturale. Considérer la couleur des formes mouvantes, c'est suivre sans cesse l'œil indiscret de la caméra. L'on a affaire à des formes colorées et continuellement fluctuantes. Dès lors, notre attention portera sur certains contrastes ou sur certains éléments chromatiques dont la saillance est sans conteste. Et d'autre part, nous verrons que ce qui s'exprime par le langage des couleurs n'est pas définitivement acquis. En effet, un examen contextuel s'impose pour comprendre « le murmure indécis des couleurs¹¹⁰⁰ », ce qu'elles ne disent qu'à moitié.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁹⁹ Jean-Yves Bosseur citant Bernard Hermann dans *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008, p. 164.

¹¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

Aborder la dimension chromatique dans *Silence* de Pinter signifie sans nul doute accorder un intérêt exclusif au gris. Le gris y a une signification dont aucune autre réalité chromatique n'espère bénéficier. Dès l'ouverture de la pièce qui correspond aux premiers mots de Rumsey, la répétition oratoire de la couleur grise dans le discours montre à quel point le personnage entend nous faire vivre sa joie auprès de sa petite amie. Même s'il est clair qu'en aucun instant nous ne pouvons douter de l'attachement de Rumsey à cette fille, cela ne nous empêche pas de souligner que le style vestimentaire de celle-ci suscite un grand intérêt. Par exemple, la couleur dominante des vêtements et des chaussures plaît à Rumsey et l'attire davantage vers elle : « I walk with my girl who wears a grey blouse when she walks and grey shoes and walks with me readily wearing her clothes considered for me. Her grey clothes¹¹⁰¹ ». Il est certain que si Rumsey trouve davantage de plaisir à se promener avec sa petite amie à travers les montagnes, c'est parce qu'il apprécie tant ses apparences physiques mises en relief par la couleur grise qui a conquis son regard et son esprit : « She dresses for my eyes¹¹⁰². » Les couleurs et leurs effets synesthésiques (faisant appel à la conjonction de l'ouïe, de l'odorat, de la vue, du tact et du goût) sont à soupçonner dans de telles situations. À partir de la spatialisation du silence nous pourrions, entre autres, dresser un tableau comparatif entre la ville et la campagne. Et vu les réalités diverses et variées qu'elles abritent, les interroger individuellement, c'est arriver à plusieurs informations. Il s'agit de « faire parler l'espace et la lumière¹¹⁰³. » Autrement dit, l'accent sera principalement mis sur le cadre spatial, à cause de sa richesse en sons et en couleurs. « Un discours peut donc n'être pas verbal, mais spatial, coloré, corporel, visible¹¹⁰⁴. » Dès lors que la lecture de la réalité d'une version filmique d'une pièce de théâtre se fait sur plusieurs niveaux et qu'elle exige que tout soit mobilisé pour une compréhension plus globale, il est indispensable de prêter attention aux couleurs. En réalité, ce qu'elles peuvent symboliser ou véhiculer s'inscrit dans un programme de base qui sous-tend l'œuvre. Sur le plan scénique, même si l'on peut rencontrer des couleurs

¹¹⁰¹ *Silence*, Plays 3, p. 191.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, p. 59.

¹¹⁰⁴ Anne Sugers, *Et que dit ce silence : la rhétorique du visible*, Paris, Presses universitaires de Sorbonne, 2007, p. 47.

qui n'ont aucune motivation derrière elles, d'autres sont là non pas qu'elles soient plus jolies, mais parce que des messages sont inscrits à leur sein. Toujours est-il qu'une réalité chromatique ne peut avoir de sens que par rapport au contexte et en relation à d'autres données scéniques ou dramaturgiques existants. Sur scène, à elle seule, une couleur ne peut signifier grand-chose, elle viendrait compléter ou consolider ce que d'autres éléments n'arrivent pas assumer toutes seules. Ces couleurs accompagnent des gestes, des mouvements, des objets, des costumes, etc. Par exemple, lorsque les personnages font face à des expériences douloureuses, la prolifération des couleurs noire et grise ne viennent que pour donner plus de visibilité à leur état psychologique et moral. En tant que donnée scénique, le rouge peut être là pour laisser lire le danger et le désordre. Il peut représenter aussi la transgression, la virilité, l'érotisme ; en tant que couleur dite chaude, il peut être associé à la beauté.

Dans *The Birthday Party*, par exemple, une restriction du catalogue des couleurs nous aide à comprendre certaines expériences. Dans sa tendre enfance, Meg avait la couleur rose partout dans sa chambre : des murs, en passant par la moquette jusqu'aux rideaux : « My little room was pink. I had a pink carpet and pink curtains [...] »¹¹⁰⁵. » Ce rose dont elle fait mention symbolise les liens forts qui la liaient à Dieu. Elle est nostalgique de cette foi et de cet amour perdus. L'innocence juvénile est remplacée par le sentiment de culpabilité et d'un vide spirituel. Sur le cas de Stanley : il s'agit là de l'expérience d'un individu arraché aux ténèbres, libéré de l'angoisse et de la souffrance de ce monde vers un ailleurs où se lit promesse d'espérance et de félicité. La présence du noir est par ailleurs la négation de monde ici-bas et du mal. Nous pouvons dire à propos de la présente situation ceci : si deux couleurs distinguent son port vestimentaire, c'est parce que le noir qui est la couleur de ce qui couvre le reste du corps (« a dark well cut suit »¹¹⁰⁶) représenterait la vie terrestre et son lot de problèmes, tandis que le blanc du col (« white collar »¹¹⁰⁷) nous projetterait vers là haut où il trouvera la pureté et l'amour divin.

Pour continuer avec les couleurs, il est important de prévenir contre tout esprit monolithique à leur égard. Car si aujourd'hui, le bleu symbolise la douceur, la fraîcheur ou la paix, il ne faut pas tomber dans la naïveté, puisque tel qu'il apparaît

¹¹⁰⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 54.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁰⁷ *Id.*

dans *Mountain Language*, il peut être associé à la torture et à la destruction : « Sergeant? I'm in the Blue Room, yes [...] ¹¹⁰⁸. » Pinter a choisi la couleur de l'O.N.U. par antiphrase pour montrer que ce qui se passe dans cette cellule est loin de correspondre aux valeurs que de cette organisation internationale qui lutte pour la paix et la sécurité. En réalité, ce qui sévit dans cette « pièce bleue », ce sont des souffrances, des malheurs et des dénis d'humanité. Si le sens du bleu est galvaudé, voire terni dans *Mountain Language*, en nous reportant à *Old Times*, nous trouvons qu'il y revêt une connotation positive et romantique. Pour résumer son admiration et sa fascination par la beauté et la fraîcheur de son amour, Deeley n'hésite pas, par un langage métaphorique, à comparer la fille qui a ébloui ses yeux et son cœur à une lune bleue dans la chanson qu'il entonne à tour de rôle avec Anna :

Deeley (singing): Blue moon, I see you standing alone.

Anna (singing): The way you comb your hair ¹¹⁰⁹.

Sur ce sujet, rappelons que Pinter s'y est déjà prononcé dans *Landscape*. Dans l'univers floral de cette pièce, il se focalise sur la pureté du blanc et la douceur du bleu : « I looked at the flowers, blue and white, in the bowl ¹¹¹⁰. » Il s'agirait là d'une belle image d'un monde dont Pinter rêve ; un monde d'amour, de paix et de sécurité, et à l'entretien et à la préservation duquel il aurait le plaisir de participer : « I'm going to water and arrange the flowers ¹¹¹¹. » Pour tout ce qui a trait à la culture et au maintien de la paix, de la justice et de l'égalité, il se montre intransigent et sérieux, ainsi qu'il apparaît dans ce qui suit : « I was so grave attending to the flowers ¹¹¹². » Toujours dans cette pièce, nous ne pouvons qu'être frappés par l'intérêt et le souci de Pinter pour la paix, car grâce à son personnage, Duff, il ne cache pas sa satisfaction de se retrouver à l'abri de toute menace et de violence : « That's where we're lucky, in my opinion. To live in Mr Sykes' house in peace, no one to bother us [...] ¹¹¹³. »

¹¹⁰⁸ *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

¹¹⁰⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 265.

¹¹¹⁰ *Landscape*, Plays 3, p. 171.

¹¹¹¹ *Id.*

¹¹¹² *Ibid.*, p. 170-171.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 175.

III.3. Le sens de quelques éléments audiovisuels primaires

Tout d'abord, précisons que dans le sonore, il y a de l'humain, de l'instrumental, du physique (le bruissement des feuilles, le crépitement de la pluie, chants ou cris du règne animal), du mécanique, entre autres. Dès lors, l'on peut se demander ce que traduiraient les bruits vocaux (gémissements, cris...), des gestes sonores (siffler, roter, balbutier, chanter), le rire et autres productions sonores telles que les sonorités d'eau (pluie, chasse d'eau, jet, fontaine) et des éléments onomatopéiques. Dans le théâtre de Pinter, le monologue va au-delà de l'acte qui définit un sujet qui parle tout seul. Car, ce qu'il montre, dans *Monologue*, est qu'en dépit de l'absence physique de tout interlocuteur, le sujet parlant semble toujours avoir quelqu'un en vue : « Man alone in a chair. He refers to another chair, which is empty¹¹¹⁴. » Indirectement, par cette chaise, l'homme s'adresse à une autre personne qu'il connaît ou qu'il a rencontrée auparavant. C'est dire que quand bien même cet individu ne serait pas là en chair et os, il l'a bien dans son horizon psychologique. Là, par exemple, dans son monologue, le personnage s'adresse indirectement à un ami motard qu'il n'a pas revu depuis un certain temps : « In fact, while we're at it, what happened to your motorbike¹¹¹⁵? »

Dans un film, ces éléments ne peuvent signifier que lorsqu'ils sont insérés dans un schéma général, sinon ils resteraient marginaux, voire insignifiants. La réalité sonore est constituée de bruits humains, naturels et matériels qui sont convoqués à cet effet pour produire des effets bien précis. Pour ce faire, un bon contrepoint doit être trouvé ; les sons ne doivent pas venir parasiter les discours ou effacer les silences nécessaires dans l'avènement du sens. D'où le besoin d'un bon mixage pour parer à toute invasion sonore insupportable. Pour ce qui est des composantes sonores, il est à souligner, comme nous n'avons pas affaire au film muet, que l'élément verbal en fait partie et qu'il occupe une importante part dans le paysage sonore. Nous pouvons affirmer, à ce propos, avec Jean-Paul Desgoutte, que « la parole est un objet sonore qui recouvre en partie le décor sonore ambiant¹¹¹⁶ ».

¹¹¹⁴ *Monologue*, Plays 4, p. 121.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹¹¹⁶ Jean-Paul Desgoutte, *Le Verbe et l'Image*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 61.

Ainsi, vont s'alterner des voix-in et des voix off aussi bien que des sons d'une autre nature telle que les chuchotements, le rire, le murmure, etc. Par exemple, le murmure est un acte élocutoire par lequel un individu situé à un endroit plus ou moins identifié cherche à exprimer quelque chose tout en veillant à ce qu'il dit ne soit pas distinctement perçu par d'autres personnes que ses interlocuteurs directs. Par sa nature, le murmure est à la fois langage et silence : il est langage en ce qu'il permet de se faire comprendre dans un cercle restreint et est silence dans la mesure où une certaine catégorie de personnes est exclue volontairement de ce qui est en train de se dire. Pour comprendre ce qui constitue la vraie signification du murmure, il semble important de considérer *Landscape*. En effet, dans cette pièce, les propos de son personnage, Duff, mettent en évidence la proximité de cette modalité expressive au silence. Tel qu'il y apparaît, malgré tous ses efforts pour en savoir davantage sur ce qui se dit à côté de lui, Duff finit par céder, car rien du verbal ne lui est clairement accessible : « They were whispering. I tried to listen, to find out what the joke was. Anyway I didn't find out¹¹¹⁷. » Il ressort de là que l'intention première qui sous-tend le murmure est d'exclure une catégorie de personnes de la réalité verbale en échange. On le voit, au moment où les sujets recourent à cette modalité d'échange, ils inscrivent leurs discours dans un rayon verbal très bien limité même s'il arrive, de temps à autre, que des mots soient perçus au-delà du cadre intentionnel verbal prédéfini. C'est en ce sens que Richard Millet affirme: « Le murmure n'est pas le plus secret de la voix ; il n'est pas le silence ; il est au plus près d'un silence que nos bouches sont presque toujours impropres à trouver ou à tenir¹¹¹⁸. » Dans *The Birthday Party*, vu que Stanley ignore encore l'identité du personnage qui échange avec Meg derrière la porte, une certaine frayeur s'empare de lui. Les murmures qui lui parviennent indescritiblement renforcent davantage son inquiétude et sa stupeur:

Meg. Well, I don't ... (Whispers.)

Voice. No, of course not ... (Whispers.)

Meg. All right, but ... (Whispers.)

Voice. I won't ... (Whispers.) Ta-ta, Mrs Boles¹¹¹⁹.

¹¹¹⁷ *Landscape*, Plays 3, p. 175.

¹¹¹⁸ Richard Millet, *La Voix et l'Ombre*, p. 13.

¹¹¹⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p.18-19.

Il n'est pas curieux de voir Stanley détalé au moment où Meg s'apprête à ouvrir la porte : (« Stanley quickly sits at the table. Enter Lulu¹¹²⁰ »). Les (« Ay— ay¹¹²¹ ») qu'il pousse montrent non seulement sa peur, mais aussi son incapacité à nommer tout ce qu'il s'est imaginé avant que Lulu n'apparaisse devant lui. À l'image de Meg et Lulu qui, par le murmure, cherchent à exclure Stanley de leurs échanges, Lena et Heyst ont recours aux chuchotements dans *Victory* pour réussir à s'enfuir dans la nuit à l'île où vit celui-ci. Quelques instants avant d'embarquer, Lena et Heyst ont réussi à sortir et à charger le bateau (« A boat sailing¹¹²² ») dans le plus grand silence et dans la plus grande discrétion : « Ext. Hotel garden. Night. Whispers. Shadows. A bundle thrown out of the window. » La question qui se pose alors est de savoir ce que les chuchotements traduisent et à quel moment on a recours à cette modalité d'expression. Au vrai, le chuchotement est un autre registre du parlé qui tend vers le silence ; c'est une expression para-verbale par laquelle on invite au silence. Il semble évident que pour ce faire, l'on est obligé de montrer comment les autres doivent se comporter pour ne pas déranger ou se faire remarquer. L'incitateur au silence adopte ainsi toutes les manières allant dans ce sens et qui sont vite reprises par ses interlocuteurs. Les échanges sont soigneusement et discrètement conduits afin d'éviter de se faire repérer. Tout comme le murmure, le chuchotement est voulu dans un cadre spatial bien défini, d'autant plus que ceux qui y recourent cherchent à priver leur entourage circonvoisin de leurs propos : « Shh. We have to be quiet. See that red light? That means they're shooting¹¹²³. » Par cet énoncé interjectif « Shh » que l'on traduit en français par la lexie-phrase « Chut ! », il demande à ce que le silence soit observé par ses compagnons. En elle-même, cette interjection est suffisante, puisqu'elle remplace tout ce qui pourrait être formulé en des termes tels que : « Du silence, s'il vous plaît ! » Sans doute est-ce parce qu'il reste persuadé que ses mots ne seront pas entendus par ceux qui sont dans la salle qu'il les a ajoutés par la suite. On s'aperçoit alors que chuchoter, c'est avoir recours au mot factice, à des sons sifflants pour imposer le silence ou indiquer là où les paroles doivent se limiter. Le

¹¹²⁰ *Ibid.*, p.19.

¹¹²¹ *Id.*

¹¹²² *Victory*, Screenplays 2, p. 331.

¹¹²³ *The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 448.

chuchotement peut être semelfactif si les allocutaires saisissent tout de suite ce qu'il convient de faire ou itératif si certains n'arrivent pas à suivre. Ainsi, par moments, nous assistons à un pianissimo de mots chuchotés, susurrés. Toutefois, par crainte que le chuchotement redevienne un bruit dérangeant, ceux qui en sont les auteurs se refusent de se disputer l'espace et le temps. Ils s'offrent une plage spatiale et temporelle très limitée. Dans ce qui fait la différence entre chuchotement et murmure, il y a surtout le tempo et l'intensité. Alors qu'on est entre le lent, le traînant, faible et très faible au moment où l'on chuchote ; dans le murmure, les individus vont à un rythme accéléré et à une intensité sonore souvent au-dessus de celle du murmure, c'est-à-dire entre faible et assez faible. Les marmonnements occupent également une importante place dans ce vaste ensemble de réalités sonores qui passent souvent inaperçues malgré l'intérêt de ce qu'elles véhiculent. Le marmonnement est une expression verbale indistincte, car ce qui le justifie fait que son auteur le délimite spatialement. Par exemple, dans *Victory*, les marmonnements de Schomberg à la vue de Ricardo : « Schomberg walking towards another carriage, followed by Pedro with bags, very close behind him, muttering to himself in an unknown language » sont une réponse au sourire narquois de Ricardo : « Schomberg catches Ricardo's gaze. Ricardo grins at him¹¹²⁴. » Comme Ricardo ne lui a pas adressé la moindre parole, Schomberg s'interdit de s'en prendre ouvertement à lui, même s'il ne supporte pas l'hostilité qu'il lit dans l'expression faciale de son ennemi désigné.

L'exercice serait toutefois incomplet si on n'ajoutait pas à ces données le rôle que peuvent jouer d'autres éléments sonores tels que les onomatopées, les interjections, le cri qui semblent traduire une gamme de réalités qui se dérobent aux mots du langage. Si le cri et d'autres modes d'expression qui lui ressemblent arrivent à informer, par exemple, de l'existence d'une douleur, d'une souffrance, ils indiquent, en revanche, une certaine difficulté à les traduire verbalement : « Il est vrai que le cri et le soupir constituent une sorte d'étape transitoire entre la parole et le silence. Le statut du cri ou du soupir est paradoxal : ces manifestations sont à la fois supérieures au langage habituel puisqu'elles favorisent un retour à la parole dite originelle qui engage tout l'être (y compris physique), mais elles traduisent aussi un

¹¹²⁴ *Victory*, Screenplays 2, p. 336.

renoncement à l'écriture explicite et complète, un aveu d'impuissance¹¹²⁵. » L'amenuisement de la parole par le cri est révélateur soit d'une difficulté de se servir des mots soit de leur rejet. Ce qui constitue le sens de la communication n'est plus dans les mots, mais désormais dans des sons inarticulés de cet ordre : « Aïe !, Oh ! », etc. L'interjection est une manière de s'adresser à quelqu'un dans des situations particulières. Elle arrive soudainement et brièvement et est l'expression d'un sentiment, d'un ordre, etc. Elle se déploie par des Ah, Oh, Ouf, Chut, etc. généralement suivis du point d'exclamation (!). Par ces différents modes d'expression le langage se dégraisse, il se débarrasse de la pléthore de mots. Ce que des locuteurs étaient tentés de dire avec beaucoup de mots est maintenant dit avec un seul mot. Des articles, des verbes, des prépositions, des adverbes, des signes graphiques disparaissent. Des phrases, des propositions, des syntagmes sont réduits à une seule unité sémantique qui résume tout ce qu'une grande quantité de mots se devrait d'exprimer. Le langage articulé semble supplanté par des réalités psychosomatiques qui nous rapprochent plus du message non-verbal qui nous est envoyé, si l'on considère qu'« il [le texte] ne dit pas, il est cri et souffrance¹¹²⁶ ». Dans la scène suivante, même si Pinter ne nous dit pas clairement à quoi joue Barrett, nous pouvons voir d'un côté, par ces halètements, que Vera a du mal à supporter ce jeu, et de l'autre, que ce rire sarcastique met en exergue le manque de sérieux et de considération de la part de l'instigateur de ce qui se passe : « Vera comes downstairs puts down on hall table and looks at herself in mirror. Suddenly Barrett's hands reach for her. He pulls her back out of sight. A sharp gasp from her, a grating 'Aaaaahhh' from him. A phone can be heard ringing off screen. Stay on empty hall¹¹²⁷. » Dans *Investigations philosophiques*, les premières réactions, par exemple le cri ou le rire, par lesquelles l'individu laisse apparaître, entre autres, sa joie, sa peine ou sa crainte sont perçues par Wittgenstein comme des moyens d'expression d'une importance capitale, vu les énormes voies d'interprétations qu'elles offrent : « Ne pourrais-je pas dire: le cri, le rire, sont pleins de significations ? Et cela signifie à peu près : on pourrait y déceler beaucoup de choses¹¹²⁸. »

¹¹²⁵ Aline Mura-Brunel, *Silences du roman de Balzac et le romanesque contemporain*, p. 138-139.

¹¹²⁶ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 65.

¹¹²⁷ *The Servant*, Screenplays 1, p. 56.

À l'instar d'Antonin Artaud, de George Bataille, de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras qui montrent une certaine incapacité de verbalisation ou son inutilité par le retour à la parole primitive, c'est-à-dire au cri qu'ils transcrivent en mots, Pinter semble faire comprendre que cette parole première, originelle est plus expressive, vu l'absence de toute charge dénotative en son sein. À cet effet, dans ses réflexions sur la place du cri dans le discours littéraire, Pierre Van Den Heuvel trouve que cet élément protoverbal y est un indicateur des limites et des faillites du langage : « L'apparition du cri y désigne le lieu jusqu'où la parole peut aller, où elle doit abandonner¹¹²⁹. » Ce qu'indiquerait le cri, c'est non seulement les limites des mots, mais aussi l'existence des maux qu'aucune autre forme de langage ne saurait traduire. Souffrir en silence, c'est pouvoir faire face à des maux sans mot. Ce qui est subi reste muet, parce que aucun mot ne peut arriver à l'exprimer ou à le faire entendre. Si Cratyle pensait qu'il ne fallait rien dire et se contentait de remuer le doigt¹¹³⁰, disons que le recours au cri par d'autres individus est une preuve de la faillibilité de la monstration « digitale », c'est-à-dire par le doigt pointé, mais aussi celle de la désignation et de l'acte de se taire. Cela montre que le cri est un effort qui vise à dépasser les limites de ce qu'on désigne ou montre avec le doigt. Lorsque, par exemple, la douleur est si forte ce n'est ni par un geste digital, ni par un silence qu'on réussit à attirer l'attention sur ce qui ne va pas, mais plutôt par une expression vocale inarticulée. Ainsi, après être soumis à une forte pression verbale qui semble s'être emparée de toutes ses facultés, surtout mentales, Stanley n'a plus que des cris pour exprimer cet état psychologique devenu insupportable :

Goldberg: Which came first?

McCann: Chicken? Egg? Which came first?

Goldberg and McCann: Which came first? Which came first? Which came first?

Stanley screams¹¹³¹.

Après l'endommagement de ses facultés communicationnelles par Goldberg et McCann, Stanley ne semble plus pouvoir prononcer le moindre mot. Ce que nous

¹¹²⁸ L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 543.

¹¹²⁹ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 59.

¹¹³⁰ Aristote, *Métaphysique*, livre Gamma, v, 1010 a 10, Paris, Vrin, 1948, t. I, p. 143.

¹¹³¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 46.

entendons de lui maintenant n'est constitué que des productions gutturales incompréhensibles, confuses et insaisissables: « Uh—gug ...uh—gug ...eeehhh—gag ... (On the breath.) Caahh ... caahh¹¹³²... ». Cette expérience de Stanley est un parfait cas expérimental de perte de dispositions articulatoires qui se répercutent sur l'expression verbale. L'être humain se sert souvent du langage pour parler de ses expériences heureuses mais aussi de celles qui l'on négativement marqué, par contre il faut relever l'incapacité de cet outil verbal à l'aider à rendre efficacement compte de ce qu'il a enduré. Tout comme des blessures profondes, de grandes joies ne trouvent jamais dans les mots l'expression juste et complète. Le langage serait un outil inadéquat pour permettre au sujet à rendre compte de ses dépits amoureux, de ses jouissances, de ses déceptions, etc. Ce que l'individu fait en parlant de ses aventures, de ses conquêtes ou autres mouvements du cœur n'est qu'une sorte de récit illusoire et subjectif, car le principal reste insaisissable et profondément enfoui. Aucun mot n'arrive à appréhender ce qui constitue la cause de ce qui fait pleurer l'être ou qui lui procure la joie. Ces réalités sont verbalement inaccessibles à cause de leur nature impalpable et diffuse. Dans l'instantanéité éruptive de fortes émotions telles que la peur, les mots, et plus précisément les mots justes n'arrivent pas tout de suite. La fin de l'acte I de *The Caretaker* coïncide avec la perte provisoire du langage articulé par Davies. Surpris par la présence et la violence physique de Mick qui s'abat sur lui (« Mick slides across the room. Davies half turns, Mick seizes his arm and forces it up his back. Davies screams »), le vieil homme n'a que des cris et de rares mots monosyllabiques pour manifester sa peur et sa peine : « Uuuuuuhhh ! Uuuuuuhhh ! What ! What ! What ! Uuuuuuh¹¹³³ ! » Vu qu'il faut du temps pour que la bonne formulation soit trouvée, la personne en situation se rabat aussitôt sur d'autres formes d'expression telles que le cri. Le cri, en tant que langage inarticulé prend la place des mots pour exprimer cet état. Dans cette obscurité où une ombre ne cesse de bouger et d'effrayer Davies avec le ronronnement d'un aspirateur électrolux, la peur du vieil homme devient si grande que des cris finissent par prendre la place des mots : « Ah, ah, ah, ah, ah, ah! Get away-y-y-y¹¹³⁴ ! ». D'ailleurs, en brandissant le couteau : (« Davies flattens himself against right wall, knife in

¹¹³²*The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

¹¹³³*The Caretaker*, Plays 2, p. 26.

¹¹³⁴*Ibid.*, p. 43.

hand¹¹³⁵ »), il ne montre pas seulement sa peur, mais surtout son incapacité à prononcer le moindre mot. Dans ces conditions, l'insaisissable peut être perçu à travers cette souffrance ou cette peine véhiculée par le cri, mais pour lesquelles il n'existe aucun instrument pour les déterminer avec précision. Comme le dit Edward Albee dans *The Lady from Dubuque* : « You can't measure pain [...] ¹¹³⁶ ! », une douleur ou une peine sont difficilement mesurables.

De plus, même si la durée de sa vie extérieure est très limitée dans le temps, toutefois il convient de préciser que le silence, qui se fait une fois que les mots sont retrouvés, contient encore en son sein des cris. Cela montre que l'homme est fait de mots et des cris que l'on peut entendre et d'autres qui n'existent que dans le silence. Le cri est ce qui met plus en relief le problème d'immédiateté auquel le langage des mots ne peut faire face dans des circonstances spécifiques. La soudaineté des événements fait, par exemple, que le sujet se retrouve sans préparation pour l'articulé. Et cette disparition temporaire du langage articulé est supplée par un autre langage dit inarticulé qu'est le cri, à cette occasion. Le cri ou l'expression de douleur, de désaccord, de joie, de surprise, de colère, de peur est une modalité de communication inarticulée et spontanée par laquelle un sujet signifie sans préparation ce qui échappe d'emblée au langage articulé. Il est dit forme primaire d'expression, parce que quand ce qui le cause arrive aucune structure phrastique correcte et acceptable ne peut être trouvée avant lui. Le cri devient dérangeant et inquiétant, lorsque des individus se sentent menacés par son contenu. L'agacement de Schomberg dans le scénario de *Victory* (« What are you shouting for ? What is it ? ») est dû au fait que le personnage a peur que les cris de Zangiaco (« Schomberg ! Schomberg ! ») étalent sa vie privée en public. Rappelons que ces cris interviennent après que Zangiaco a constaté que Lena n'est pas à table avec les autres filles de l'orchestre. En s'en prenant tout de suite à Zangiaco, Schomberg cherche à circonscrire les cris de son interlocuteur dans un rayon spatial très limité afin d'éviter que leur entourage lui demande qu'est-ce qui a pu se passer entre lui et Lena dans la chambre d'hôtel : « What have you done with her ¹¹³⁷ ? »

¹¹³⁵ *Id.*

¹¹³⁶ E. Albee, *The Lady from Dubuque*, New York, Atheneum, 1980, p. 63.

¹¹³⁷ *Victory*, Screenplays 2, p. 332.

Chez Pinter, il arrive que les personnages essaient de traduire par le cri ce que les mots du langage ne leur permettent pas, ainsi qu'il apparaît dans *Party Time* où Melissa a recours à des cris pour montrer toute son incapacité à exprimer la joie que lui procure le passage des aigles et des faucons au-dessus de sa maison de campagne. Elle perd les mots, notamment pendant que la crécerelle plane sur la vallée : « Oh I loved hawks too. And eagles. But certainly hawks. The kestrel. The way it flew, and hovered, over my valley. It made me cry. I still cry¹¹³⁸. » Par l'exclamation, le personnage essaie de dire une réalité qui ne peut être exprimée à l'instant par une forme verbale émancipée. David Hare va dans le même sens que Pinter en montrant comment le cri peut provisoirement occuper la place des mots quand l'être est soudainement saisi par la peur, les mots ont tendance à le quitter provisoirement. À cet instant-là, le seul mode d'expression qui soit à sa disposition est le cri. Par ce cri, l'individu exprime profondément et de façon primesautière ce qu'aucun mot ne pourrait traduire *hic et nunc* :

Isobel: Marion?

(Marion lets out a scream, not having realized that Isobel was sitting in a chair at the end of the bed)

Marion: My God!

Isobel: I'm sorry

Marion: You startled me¹¹³⁹.

Le cri est ainsi fait de mots inaudibles ou inarticulés comme cela apparaît à travers l'exemple de cette femme qui, dans *After Magritte* de Tom Stoppard, a du mal à supporter la chaleur du fer à repasser. Avant qu'elle ne fasse entendre toute expression verbale audible et articulée, elle a d'abord laissé échapper des cris pour signifier sa souffrance : « There is a piercing scream, from Mother as she jerks her foot away from the heated-up iron. This causes some confusion and cries of pains from Mother... Mother is now sitting up on the ironing board, facing the audience, her burned foot clutched in her lap, the other hanging down. Her first audible word seems to be a vulgarity; but is not¹¹⁴⁰. » D'après ce qui précède, il est clair que le cri n'est absolument pas une expression distincte, exempte de toute méprise. Lorsqu'un

¹¹³⁸ *Party Time*, Plays 4, p.298.

¹¹³⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 1.

¹¹⁴⁰ T. Stoppard, *After Magritte*, Londres, Faber & Faber, 1976, p. 15.

cri est poussé, ce que nous entendons doit être analysé, non pas à partir des mots, mais à partir de ce qui en est la cause. Un cri ne peut être étudié en dehors de son contexte originel qui est la seule réalité qui puisse nous aider à cerner ses contours. Le cri se révèle doublement significatif dans le théâtre de Pinter, tantôt il peut être dû à la souffrance, tantôt, c'est la liesse qui en justifie l'existence. Sans doute peut-on voir l'état de joie qui déclenche des cris en Law dans *The Basement*. Vu la surprise et le plaisir de revoir son ami, il ne peut s'empêcher de manifester ce qu'il ressent à cet instant-là par des cris. Étant donné qu'il est sidéré comme il le dit (« I'm absolutely flabbergasted »), il ne peut que parler fort pour essayer de matérialiser l'immensité de ce qu'il vit et que les mots n'arrivent pas exprimer réellement dans l'immédiat :

Law (with great pleasure): Stott!

Stott (smiling): Hullo, Tim.

Law: Good God. Come in!

Law laughs

Come in!

I can't believe it¹¹⁴¹!

Alors que les cris de Law indiquent un homme heureux de revoir une vieille connaissance, ceux-là poussés par des mamans dans *Ashes to Ashes* montrent des peines qu'elles n'arrivent pas à exprimer dans l'immédiat avec des mots. En partant ainsi de l'expérience onirique de Rebecca, on est tenté de croire qu'à travers cette expérience de mamans qui crient parce qu'on leur arrache leurs bébés, Pinter entend nous faire revivre l'ambiance de la déportation et des convois vers les camps de concentration : « I walked him walk down the platform and tear all the babies from arms of their screaming mothers¹¹⁴². » Des mamans sont réduites à des cris devant cette horreur ; aucun mot ne leur permet d'exprimer leur profonde douleur et désolation. Et contrairement à tous ces bruits qui expriment soit une joie, soit une amertume, Pinter développe une autre forme qui traduit un langage, celui de l'enfant qui n'est pas encore arrivé au stade du langage articulé. Le cri par lequel un bébé signe sa présence est unique en son genre et dans son contenu. À travers l'expérience de Rebecca, nous nous rendons compte que, nonobstant ses efforts à épargner son bébé du danger (« I took my baby and wrapped it in my shawl »), ce sont les cris

¹¹⁴¹ *The Basement*, Plays 3, p. 144.

¹¹⁴² *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 419.

infantiles qui vont alerter les agents SS : « But the baby cried out. And the man called me back¹¹⁴³. » Il en découle que ce bébé n'aura pas la vie sauve, car sa mère est contrainte de remettre le linge dans lequel elle l'a enveloppé au soldat nazi (« I gave him the bundle¹¹⁴⁴ »). En revanche, ce dont témoigne *Moonlight*, c'est qu'il faut se garder de réduire le cri exclusivement à la manifestation de la joie et de la douleur. Pinter semble faire encore mention du cri, ici, en tant qu'expression de l'état d'un individu qui est psychologiquement perturbé. L'irruption de la peur provoque immédiatement le cri : « Like screaming with fright at the sight of a stranger only to find you're looking into a mirror¹¹⁴⁵. » Dans le scénario de *Reunion*, vu l'âge de la petite fille (cinq ans), nous comprenons pourquoi elle n'a que des cris et des pleurs, au moment où deux gros chiens la chargent : « A little girl, Alex 5, playing with a ball on the grass. The ball bounces away. She follows it. Two large dogs charge down the hill towards her. She sees them, cries out, falls. The dogs swerve away. She sits, crying. Henry hears her cries. He stands, looks about him in panic, sees her, stumbles the grass verge towards her. He takes her in his arms¹¹⁴⁶. » Les pleurs et les cris d'Alex sont d'autant plus compréhensibles, puisqu'à l'instant où les deux animaux se dirigent vers elle dans ce parc, son grand-père, Henry se trouve loin d'elle. Ce n'est alors que par ces cris que le vieil homme est alerté du danger auquel sa petite fille fait face : « I got such a shock. You don't know how big they were — the dogs. I blame myself. / It just I was... my mind was ... I wasn't paying attention¹¹⁴⁷... ». Au surplus, dans le scénario de *The Pumpkin Eater*, Pinter a recours au cri comme manifestation d'une peine ou d'une souffrance, surtout physique. Car à peine a-t-il été touché par la canne de Guest Fourteen que Guest Thirteen hurle de douleur. Son langage se transforme sur-le-champ en langage inarticulé :

Guest Thirteen: Actually, you really are terribly masculine.

Guest Fourteen: Am I really?

Suddenly she whacked him with all her might.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 429-430.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁴⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 358.

¹¹⁴⁶ *Reunion*, Screenplays 2, p. 536.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p.537.

Oww!' he screamed¹¹⁴⁸.

À l'image du cri, les pleurs sont des moyens d'expression de joie ou de souffrance. Cela nous fait penser que c'est pour cette raison qu' Edward Albee essaie de montrer, dans *The Zoo Story*, ce que les pleurs ou les cris permettent de traduire. En effet, sur la base de certains indices qu'il donne et qui sont liés aux cris ou aux pleurs, le spectateur arrive à dire sans se tromper ce qui se passe. Ainsi donc, après avoir entendu plusieurs fois les mêmes pleurs, son personnage, Jerry en déduit qu'ils ne peuvent être que ceux d'une femme. La présence de cette femme se confirme par la nature de ses pleurs et de leur intensité : « Oh, wait! I do know that there's a lady living on the third floor, in the front. I know because she cries all the time. Wherever I go or come back in, wherever I pass her door, I always hear her crying, muffled, but...very determined¹¹⁴⁹. » Ce qu'il convient d'en dire, si l'on excepte un faible pourcentage de ressemblance entre eux est que les cris aussi bien que les pleurs ne sont pas asexués.

L'expérience de Ben et de Gus, dans *The Dumb Waiter*, nous permet de comprendre que quand la distance est importante, recourir au langage, c'est parler dans le vent. Car plus l'espace est spacieux, moins nos mots sont perceptibles. Pour arriver à établir un contact efficace dans ces circonstances, il faut essayer de circonscrire et restreindre le diamètre de la réalité des mots. Ainsi, parler au travers un tube « speaking-tube » peut aider à faire parvenir les mots à des endroits distants ou même si tous les mots n'arrivent pas, l'écho qu'ils produisent alerte sur un dialogue qui cherche à se nouer : « It whistles up there if you blow. Then they know you want to speak¹¹⁵⁰. » Nous relevons également que pour des raisons d'éloignement, il arrive que les individus aient recours au cri pour établir et maintenir le contact intersubjectif. C'est dire que quand la distance séparant des interlocuteurs devient importante, les mots se transforment en une série d'éléments sonores. La voix est ainsi réduite à sa valeur sonore. C'est certainement pour cette raison que certaines personnes n'hésitent pas à recourir tout de suite au cri pour se faire entendre ; ils ne perdent pas leur temps à chercher à nouer un dialogue verbal. Dans l'appréciation du rapport que le langage entretient avec l'espace, le cas

¹¹⁴⁸ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 155.

¹¹⁴⁹ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 123-124.

¹¹⁵⁰ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p.139.

d'*Albert's Bridge* de Tom Stoppard est intéressant. Car nous y assistons à une pratique communicationnelle peu habituelle mise en pratique par quatre peintres sur un pont. En fait, pour maintenir leur échange, pour que les uns ne restent pas dans le silence des autres, ils ont recours à la fragmentation. Par cette pratique, un mot est scindé en deux, c'est-à-dire un silence se glisse entre ces deux particules créées dans le but de prolonger le discours dans le temps. Cet effort de scission du mot obéit à une volonté de faire perdurer la parole et d'éviter de tomber dans un silence profond et isolant. Quand la distance est importante, le non recours à la parole crie et fragmentée, c'est-à-dire parler rapidement, sans procéder à la technique utilisée par ces ouvriers, c'est voir ses mots disparaître sans laisser de traces, c'est donc se retrouver coupé des autres. L'évaporation verbale tue l'échange et ne peut avoir lieu que lorsque l'espace et le temps engloutissent les mots prononcés sans souci de préservation, de faire parvenir sa parole à ses interlocuteurs qui sont spatialement plus ou moins distants.

Bob (the most distant): Char-lee!

Charlie (less distant): Hel-lo¹¹⁵¹.

Ici, la parole devient cri, d'où sa dépossession de toutes ses principales caractéristiques. Elle perd certains de ses éléments constitutifs. Si on prend l'exemple d'un énoncé standard produit selon les règles classiques, il doit y avoir au moins un sujet, un verbe et un complément, alors qu'à ce niveau presque toutes ces composantes sont disparues. À chaque fois qu'ils le souhaitent ou que la situation les oblige à le faire, des locuteurs abandonnent les mots du langage verbal pour d'autres techniques de communication intersubjective telles que des sons produits par la bouche ou par d'autres sources. Dans *Victory*, à un moment donné, tout contact entre Ricardo et Pedro, un des membres de son équipage ne pourra se faire que par des sifflements:

Ricardo : Go to the boat. Now ! Understand ?

(Pedro stares.)

The boat ! At the jetty. Go there ! You know what a boat is ?

Pedro : Si ... boat.

Ricardo : Go to the boat. And stay there. Till I whistle.

(He whistles shortly.)

Till I whistle¹¹⁵².

¹¹⁵¹ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 7.

À cause de la distance qui sépare Ricardo et Pedro, seuls des sifflements peuvent les aider à renouer toute interlocution humaine. Les mots se perdent en cours de route, surtout quand une ou des phrases sont alignées en s'adressant à des interlocuteurs éloignés. C'est justement ce que Quiller lui aussi a compris en ne criant que le prénom de la personne qu'il est venu chercher (« Hassler¹¹⁵³! ») dans ce lieu où se rencontrent des éléments supposés nazis. Ce qui est aussi frappant dans cette vaste gamme de moyens d'expression, c'est qu'à tout moment on peut procéder au « code switching » : le code peut être soumis à des changements incessants. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi, après leur introduction dans cet endroit mal éclairé et où aucune personne n'a encore été rencontrée depuis qu'ils sont là, lui et Inge, Quiller ne trouve pas meilleur moyen que de siffler. En ayant recours aux sifflements, il cherche à attirer l'attention des occupants de la piscine, plus précisément celle de l'ami du père d'Inge, qu'ils sont venus chercher et dont il ignore jusque-là le prénom : « Quiller walks down the stairs to the side of the pool. He looks about, and gives a cheerful whistle of call. The whistle echoes [...]»¹¹⁵⁴. » Alors que des sifflements peuvent atteindre les zones les plus reculées tout en gardant leur nature originelle, des mots pour y arriver se transforment en réalité sonore indistincte. Dans le même temps, il semble pertinent de se poser la question quant aux causes du rire ou des pleurs. À ce qu'il paraît le rire ou les pleurs n'interviennent que lorsqu'un individu est sous l'influence des stimulations. Il y a stimulation, si un élément extérieur est porté à une partie sensible de l'organisme, ainsi à partir de ce moment, l'hypophyse, à son tour, déclenche une réaction chez un sujet. Nous supposons que si Deborah ne rit pas, ne pleure pas, tel que l'explique son médecin, c'est parce qu'elle aurait perdu contact avec toute réalité qui pourrait la stimuler. Rien ne l'excite physiologiquement :

Deborah: Did you ever see ... tears ... well in my eyes?

Hornby: No.

Deborah: And when I laughed ... did you laugh with me?

Hornby: You never laughed¹¹⁵⁵.

¹¹⁵² *Victory*, Screenplays 2, p. 399.

¹¹⁵³ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 303.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹¹⁵⁵ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 172.

Le rire est sonore, le sourire, s'il peut accompagner le discours, est en soi silencieux. Grâce à son expressivité, le sourire peut être interprété de plusieurs façons. Il est polysémique et protéiforme. Il peut aller d'un simple rire au rire moqueur pour envoyer un message sans prononcer un seul mot à son vis-à-vis, car il est tout sauf un langage articulé. En choisissant ce mode d'expression primaire, l'individu non seulement fait preuve de la multicanalité communicationnelle à sa disposition, mais du pouvoir communicationnel spontané. Pour communiquer sans délai, c'est-à-dire transmettre des informations, des idées, faire connaître des sentiments, l'homme peut recourir à plusieurs canaux, voies dont le rire. Le rire est une matérialisation sonore de ce qui semble être l'expression d'une joie réelle, prétendue ou simulée. Si le rire peut être produit sincèrement ou prétentieusement, il peut aussi subir le même sort quand il s'agit de l'analyser. Les raisons qui poussent quelqu'un à rire ou à sourire peuvent trouver une autre interprétation parmi le public. Par exemple, dans *The Caretaker*, le sourire d'Aston est négativement apprécié par Davies qui n'hésitera pas à le rapporter à Mick. Dans ce qu'il semble avoir compris ce sourire est une sorte de moquerie qui lui est destinée : « He puts on his coat, he turns himself round, he looks down at my bed, there's a smile on his face ? What the hell's he smiling at¹¹⁵⁶ ? »

De son côté, Hare montre dans *Plenty* que le rire peut être toujours perçu différemment. Ce qui fait rire un sujet peut être comme une sorte de moquerie par ceux qui sont prêts à lui infliger une correction. En effet, ceci est clairement visible dans le contexte de la guerre où tout ce qui vient des Alliés a une double signification auprès des Nazis. Le rire d'un Anglais ne peut jamais rester anodin, les gens du camp d'en face le vivent souvent mal. Pour éviter tout désagrément à Lazar qui décide de se rendre dans la zone contrôlée par la Gestapo, Susan donne le conseil suivant : « Don't laugh too much. An Englishman's laugh, it just doesn't sound the same [...] ¹¹⁵⁷. » Un rire anodin et sincère peut être méchamment interprété par des esprits mal inspirés. Le destin du rire est fragile : il peut être vidé de son contenu et en être chargé d'autres qui n'ont rien à avoir avec ses motivations premières.

Quant aux éléments visuels qui pourraient souvent passer inaperçus dans un film ou sur une scène, il serait absurde de ne pas considérer le sourire. Même

¹¹⁵⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p.61.

¹¹⁵⁷ D. Hare, *Plenty*, p. 15.

si nous ne pouvons lui refuser d'être une forme d'expression, il importe de souligner que le sourire, à l'image de tout autre langage peut se révéler ambivalent. Cette ambivalence viendrait du fait que l'individu qui l'arbore peut se retrouver dans une situation qui fait que pendant que le spectateur saisit tout de suite un sens, un autre en surgit plus tard : « Law comes into the hall, shaking the raincoat. He looks inside it, at the label, smiles. He hangs it on a hook¹¹⁵⁸. » Ce que nous sommes tentés de déduire dans l'immédiat de ce sourire, c'est que le manteau de Stott est de qualité moindre. Comme on le dit, de nos jours, « ce n'est pas de la marque ». Ce n'est qu'après que Law fait entendre sa fascination par le nouvel habit de son am (« You've got a new raincoat though »). Il en ressort donc que le sens du sourire de Law s'attache au constat que son ami, Stott semble avoir franchi un pas en portant maintenant des vêtements corrects. Et, dans *Betrayal* de Pinter, nous voyons que lors de leurs retrouvailles dans un restaurant, après être restés deux années sans se voir, Emma et Jerry ne savent plus par quoi commencer, malgré leur envie de se dire des choses. Ils sont assaillis par beaucoup de vieux souvenirs, cependant la difficulté liée à la sélection sur quoi il faut échanger tout de suite les force à recourir aux sourires et échanges scopiques. Pendant qu'ils se regardent et se sourient, les éléments échangés, à cet instant précis, ne sauraient aucunement pu être véhiculés par le langage des mots : « Emma is sitting at a corner table. Jerry approaches with drink, a pint of bitter for him, a glass of wine for her. He sits. They smile, toast each other silently, drink. He sits back and looks at her¹¹⁵⁹. »

De même, la force et l'expressivité du regard se notent dans *Victory* où en voyant Schomberg arriver dans le hall de l'hôtel, les autres femmes qui le soupçonnent d'avoir retenu Lena si tard pour le petit déjeuner, (« The orchestra ladies, with Mrs Zangiaco, at breakfast. They sit at one big table. One chair is empty »), lui font savoir toute leur déception par rapport à son comportement. Pendant que deux filles du groupe échanent des regards inquisiteurs et que l'une d'entre elles laisse échapper un fou rire, Mrs Zangiaco, elle, de son côté, affiche un regard furieux: « The ladies look at each other in foreground. One giggles. Mrs Zangiaco glares¹¹⁶⁰. » Par ce regard de mépris, l'intention de Mrs Ziangiaco est

¹¹⁵⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 145.

¹¹⁵⁹ *Betrayal*, Plays 4, p.3.

¹¹⁶⁰ *Victory*, Screenplays 2, p. 332.

de faire comprendre à Schomberg qu'elle lui en veut d'avoir séquestré cette jeune fille. Parallèlement, dans *The Quiller Memorandum*, ce qui y apparaît, de temps à autre, comme mode d'expression repose sur l'expression faciale. Il arrive que Quiller et Inge Des se dévisagent et échangent des charges émotionnelles ou sensuelles au travers des sourires. Comme tous ces gestes sont prémédités et exécutés dans le seul but d'attirer l'attention de Quiller, Inge trouvera dans le sourire une arme fatale pour parvenir à ses ambitions. Elle est convaincue que seul un sourire féminin franchement affiché peut faire enjôler Quiller, le détourner provisoirement de sa mission première. Il n'est guère étonnant de remarquer que lorsque des individus se lancent dans le jeu de la séduction, les mots deviennent rares. Puisqu'ils ont peur de se faire trahir par leurs propos, le discours est vite remplacé par des gestes, des regards et des sourires. Le règne du sentimental donne peu de chance au verbal vu par ailleurs comme un outil peu sûr et fiable.

Inge rises, takes his glass, fills it, adds ice.

He watches her.

She brings glass back to him.

He watches her.

She smiles at him¹¹⁶¹.

Le sens du sourire d'Inge est diamétralement opposé à celui de Quiller dans un autre contexte où ce dernier obéit au calcul stratégique : « Quiller is closed in by the three men by the shop window. He smiles, and [...] ¹¹⁶². » Dans cette situation où il est accosté par trois hommes, Quiller ne semble disposer que d'une seule arme pour répondre à la menace qu'ils constituent pour lui. En arborant ce sourire, son intention est de les dissuader, de les divertir et d'éviter de montrer sa peur qui serait liée à leur effectif et à leur physique impressionnant. Dans ce face à face, les mots pourraient trahir ses émotions. Il serait donc beaucoup plus facile de comprendre son état psychologique avec le verbal que par cette alternative interactive. C'est à la fois une tactique d'autodéfense et de dissuasion.

Du reste, en parvenant à dominer sa peur, Quiller réussit également à forcer le respect et à s'en sortir sans insulte et sans violence physique : « The men are silent. He looks at each of them in turn [...] ¹¹⁶³. » Avec l'ascendance psychologique

¹¹⁶¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 248.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁶³ *Id.*

qu'il a sur eux, Quiller ne va pas s'arrêter seulement à les fixer les yeux dans les yeux pour faire changer la peur de camp ; il va même jusqu'à se permettre de les pointer du doigt : « He points at the third man¹¹⁶⁴. » En pointant cet homme du doigt, Quiller cherche à le fragiliser psychologiquement et physiquement, ce qui débouche sur l'anéantissement de la force collective et de la cohésion grégaire. Car, si l'union fait la force, il est évident qu'on ne peut espérer la disloquer qu'en venant à bout, au moins, d'un de ses éléments constitutifs. Ce n'est qu'en la fragmentant, c'est-à-dire en ouvrant une brèche qu'on arrive à la rendre inopérante.

En même temps, en plus de ces formes d'expression pour manifester une certaine joie ou bonheur, il est des circonstances où pour faire comprendre sa souffrance, l'individu est obligé de verser des larmes. Ainsi, comme des régimes dictatoriaux, des conflits ou des catastrophes naturelles forcent souvent des individus à quitter leur pays pour d'autres beaucoup plus cléments, on notera que certaines personnes recourent à d'autres moyens d'expression pour gagner la sympathie ou l'aide des gens plus aisés. Car, avec les politiques des pays du nord visant à contrôler les flux migratoires, n'entre qui veut. En conséquence, pour attirer l'attention des services d'immigration sur leur sort, certaines personnes s'appuient plus sur les pleurs que sur les mots. Ces migrants sont fort conscients des profondeurs que leurs larmes peuvent atteindre : « The lower decks are crowded with immigrants from every ghetto in the Continent of Europe, a multitude of tongues silenced now in the common language of joyful tears¹¹⁶⁵. » Des effusions lacrymales ne trouvent leur sens que par rapport à ce qui en est la cause ou ce qui motive le sujet. Des larmes deviennent une forme de « pathos », car elles sont versées dans le but d'émouvoir l'autre en face. Par ce pathos lacrymal, la finalité recherchée du geste par l'individu est d'amener son interlocuteur à se décider sur le champ. On essaie coûte que coûte d'influencer positivement la décision de la personne à laquelle l'on s'adresse.

Bien qu'ils n'adviennent que de façon sporadique, éphémère ou exceptionnelle, certains faits ou situations sont signifiants. Ils nous permettent de comprendre ce qu'aucun autre moyen de communication ne saurait faire. Voilà pourquoi en considérant tous les moyens d'expression que le corps peut fournir, des gestes tels que des signes de la tête sont loin d'être gratuits dans un film. En raison

¹¹⁶⁴ *Id.*

¹¹⁶⁵ T. Stoppard, *New-Found-Land*, New York, Grove Press, 1976, p. 60.

de l'existence de telles alternatives, certains personnages passent tout de suite à l'acte, surtout dans des situations où se voir physiquement ne pose pas de problème et qu'ils semblent contraints à surseoir à la parole. Ceci explique pourquoi après l'explosion de la bombe dans *The Quiller Memorandum*, pour inviter ses compagnons à le rejoindre vers la rue, K ne trouve pas mieux que de le faire par un signe de la tête. En agissant de la sorte, il invite ses camarades à le rejoindre dans une fuite rapide et dans le plus grand silence avant l'arrivée de tout service de sécurité : « The yard in chaos. Hotel windows broken. Shouts. Quiller is out of sight behind garage. K runs in from the gate to the wide open garage. The Mercedes is consumed with flame and smoke. K peers. K turns away and walks back to the gate. O and P join him. K nods to them. They walk out into the street¹¹⁶⁶. »

La rareté de la violence de la dispute entre Quiller et ses geôliers fait que le spectateur peut voir certains personnages en porter encore les séquelles. Rien qu'à entendre la respiration profonde, le halètement de F : « F stands, breathing heavily¹¹⁶⁷ », l'on se rend compte des efforts qu'il a fournis, de sa fatigue et de l'intensité du combat qui l'a opposé à Quiller. Et une sorte de défaite peut se lire dans Grauber qui est toujours resté au sol : « Grauber lies on the floor, still, his leg at an odd angle¹¹⁶⁸. » Dans ce décubitus plus ou moins prolongé, nous voyons que le personnage semble avoir épuisé tous ses moyens physiques et matériels. Quant à Oktober, même s'il ne transpire que légèrement, les rares gouttes de sueur qui perlent de son corps montrent que l'épreuve a été très rude pour lui aussi : « Oktober stands stiffly, sweating slightly¹¹⁶⁹. »

Certaines scènes, sans même être profondes ne seraient pas moins parlantes que d'autres formes ou réalités écraniques (perceptibles via l'écran). Dans *The Basement*, les sourires et les petits rires de Law ne pourraient se faire sans l'existence d'une image qui lui a envoyé un message qu'il a reçu et qu'il a parfaitement compris. Une sorte de dialogue s'installe entre Law et ce roman-photo dont le contenu en images satisfait sa curiosité, crée des sensations et provoque des réactions de sa part :

¹¹⁶⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 330.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹¹⁶⁸ *Id.*

¹¹⁶⁹ *Id.*

« Interior. Room. Law in arm-chair. He is smiling at his book. He giggles. He is reading a Persian love manual, with illustrations¹¹⁷⁰. »

III. 4. Dans l'éphémérité de quelques gestes sonores et données corporelles

Loin de se confondre avec le claquement des doigts pour manifester une certaine joie en écoutant, par exemple de la musique, le sonore chirolgique dont nous parlons ici est une façon de s'exprimer. Il permet à un individu de s'adresser, d'envoyer un message à un autre sans passer par les mots. C'est dans cette intention que nous pouvons donner l'exemple de Quiller qui, pour attirer l'attention du barman fait ce geste « parlant ». Précisons que même si dans certains milieux, un tel comportement peut être vu comme peu courtois, nous pouvons comprendre que ce qui motive Quiller en y recourant, c'est faire passer sa commande sans perdre de temps et sans produire des énoncés verbaux qui pourraient révéler son origine voire son identité : « He clicks fingers at Barman, gesturing to man and self¹¹⁷¹. » Tout bref qu'il soit, ce cas éveille en nous la curiosité quant aux autres moyens par lesquels les individus cherchent à établir un contact. Il arrive au même titre qu'une personne recoure à d'autres éléments sonores pour attirer l'attention de son interlocuteur. Si bien que l'onomatopée est utilisée dans certains cas où l'imitation sonore fait penser à la réalité. Ainsi, pour définir l'onomatopée, on dira que c'est une imitation phonétique de la chose suggérée. Et sa signification ne peut être effective que si seulement si celui à qui l'élément sonore est envoyé réagit conformément à une bonne compréhension de la réalité référentielle. Dans *The Dreaming Child*, l'échange entre Jack et les autres enfants venus lui dire au revoir nous aide à comprendre que lorsqu'un locuteur n'est pas conscient de la forme évoluée du langage ou qu'il l'ignore encore, son réflexe est de faire avec le ludique verbal, en recourant à des productions onomatopéiques:

Jack turns to the children

Ta ta.

Various children

¹¹⁷⁰ *The Basement*, Plays 3, p. 144.

¹¹⁷¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 230.

Ta ta, Jack¹¹⁷².

Les enfants ne savent pas faire autrement, car à leur stade, il est plus facile de jouer avec les mots que de chercher à trouver des formules toutes faites telles que : « Good-bye », « Have a nice ride », « Enjoy your new life ». L'usage onomatopéique obéirait au vœu de donner plus de visibilité, de consistance à la chose à laquelle on fait allusion : « L'onomatopée, parce qu'elle est expressive et chargée émotionnellement, reprend à sa charge la production, l'organisation du discours et du récit. Le retour à l'onomatopée agit comme retour à l'essentiel¹¹⁷³. » Enfin pour finir avec ces gestes primaires, arrêtons-nous sur les éléments scopiques : (« Joey lies heavily on Ruth. They are almost still. Lenny caresses her hair¹¹⁷⁴ ») qui montrent le manque affectif dont souffrent le père et ses enfants. Mais aussi des éléments verbaux qui viennent confirmer leurs gestes de ceux qui sont las d'absence d'actes sexuels :

Max: We'd have to pay her, of course [...].

Joey: Of course we'll pay her [...]¹¹⁷⁵

On peut aussi rajouter l'idée de Lenny à être le proxénète de Ruth (« Why don't I take her up with me to Greek Street¹¹⁷⁶? ») qui prouve que ce père et ses deux fils sont en manque d'une compagnie féminine et du plaisir que peut leur offrir le corps d'une femme. Ils ne rêvent tous que d'être dans les mains d'une femme, d'où l'option imagée de relations tarifées. Précisons ici que Ruth n'est que l'image d'une prostituée dont rêvent ces trois personnages. Aussi surprenant que cela puisse apparaître, à son âge, Max garde toujours sa virilité intacte. Car, à l'opposé de ce que ses enfants pensent de lui (« You're sexless¹¹⁷⁷ »), de leurs préjugés, il est encore sûr de ses performances sexuelles (« I'm not an old man¹¹⁷⁸ »). En revanche, dans un film

¹¹⁷²*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.492.

¹¹⁷³Marie-Aimée Lebreton, *Conscience primitive et création dans la production théâtrale et musicale du XXe siècle*, thèse de doctorat inédite, Université de Paris IV, 1994, p. 181-182.

¹¹⁷⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 67.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁷⁷ *Id.*

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

comme *The Quiller Memorandum*, l'intérêt d'une étude des couleurs réside dans leur mise en rapport avec la psychologie des personnages. Comme on le voit dans ce climat de violence et d'insécurité, il est tout à fait concevable que l'angoisse et la peur se saisissent des consciences et du physique de certains individus. Disons que ce qui se passe dans les têtes se répercute sur les corps, si bien qu'ils deviennent tendus et se laissent lire selon leur aspect:

Quiller: Why are you so tense, Hengel?

Hengel: Are you funny?

Quiller: Look at your hand. It's so tight. And look at your skin. Your skin's terrible¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 231.

CONCLUSION

L'intérêt d'une réflexion sur la rhétorique du silence dans les productions théâtrales, poétiques et cinématographiques de Pinter réside en ce que les différents éléments étudiés nous ont permis de mieux comprendre et de pouvoir soutenir que « l'idée d'une expression complète fait non-sens, tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut dire, silence¹¹⁸⁰ ». Sa scène montre que dans la possibilité qui nous est offerte de nous exprimer réside l'impossibilité de communiquer de manière efficace et satisfaisante. Chez Pinter, ce qui doit se dire ne cesse de se dérober au personnage. L'omniprésence du silence reste une principale constante, surtout que « cette diaphane paroi qui, dans la parole, sépare la part de silence à dire, de celle, qu'à peine dite, le silence récupère¹¹⁸¹ ». Ce que le dramaturge ou les acteurs ont du mal à faire comprendre avec les mots se trouve là quelque part dans le silence. De sorte que le rôle du spectateur est d'investir les silences ou ce qui se dit par d'autres moyens d'expression que le langage verbal. Se pencher sur une pièce de Pinter, c'est se plier aux exigences du travail qui consiste à investir les blancs, c'est-à-dire ces endroits qui exigent l'interprétation et le commentaire, d'autant plus qu'à ce niveau « l'écrit s'efface dans l'écrit. Le noir blanchit dans le noir. Le blanc demeure¹¹⁸² ». Ce qui manque, ce qui n'apparaît pas, est laissé à l'appréciation du lecteur et du spectateur. En ce qui concerne les adaptations de ses pièces, il faut noter qu'elles connaissent le destin que celui qui est réservé à leur mise en scène: ce qui se montre est en deçà de ce qu'il y a voir. Disons que dans l'univers théâtral de Pinter « le « champ visible » cache un champ d'ombre bien plus vaste¹¹⁸³ ». Le silence parle à celui qui transcende

¹¹⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1980, p.54.

¹¹⁸¹ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, p. 310.

¹¹⁸² Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 73.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 108.

l'audible et qui dépasse le visible. Alors que la parole cherche à brouiller la frontière entre la réalité et la fiction, les « voix » du silence, elles, invitent au recul et au discernement.

À la différence des autres dramaturges, qu'ils soient de son temps, de la génération des plus jeunes ou de celle de ses prédécesseurs, Pinter attache une importance capitale à l'expression et au rôle du silence dans le théâtre. Un tel intérêt pour cette réalité dont le signifiant est inaudible se voit clairement à travers le titre d'une pièce telle que *Silence*, et dans *The Caretaker* où le silence précède tout acte, accompagne des gestes et des paroles, mais également survit à tout ce qui est audible et invisible. Si Beckett met en scène la faillite et la vacuité du langage, son absurdité et sa déliquescence aussi bien que celles du monde dans *En attendant Godot*, Pinter, dans ses pièces et autres écrits, montre la contiguïté entre les réalités audibles (mots) et les réalités inaudibles (les silences). Sur la balance pinterienne, les silences pèsent autant, voire plus que ce qui se dit verbalement. Là où d'autres dramaturges tels que Beckett donnent plus d'importance au « langage » du verbal ou se plaisent à la discréditer, Pinter, lui, privilégie ce qui se dit en profondeur, notamment dans le « langage » du silence. En déconstruisant l'outil linguistique, en le segmentant, c'est-à-dire en le trouant de silences, son objectif est de mettre en lumière l'intérêt qui s'attache à ce qui ne se dit pas par le langage verbal, à ce qui se trouve au-delà des mots ou à la réflexion qu'ils suscitent. S'il y a déconstruction, c'est parce le silence entrouvre les portes de l'espoir : le silence est ce qui permet de reconstituer et de reconstruire. C'est avec Pinter que le silence, qui était jusque-là « marginalisé », est investi d'une mission, celle d'éclairer ou d'attirer l'attention sur ce qui se tapit dans l'ombre des mots ou dans le mirage du visible. À partir de cette mise en scène, le spectateur peut espérer y voir beaucoup plus clair sur ce qui est ou sur ce qui dérive de l'illusion de la réalité. Contrairement au théâtre classique où la parole est très active, et où le silence est *de minimis*, dans celui de Pinter, la rhétorique du silence, qui englobe aussi des éléments scopico-somatiques (visuels et corporels) se déploie effectivement et exige plus d'efforts d'analyse, d'interprétation et de décryptage de la part du public. Enfin, en considérant le rôle qu'il assigne au silence et la signifiante qu'il lui accorde, nous pouvons dire que Pinter donne la voix à ce qui n'en a pas naturellement et en « ôte » au langage, à cause de son indiscretion creuse et impertinente.

Dans l'œuvre théâtrale de Pinter, le silence est donc tout sauf mutique. La rupture avec le théâtre classique par le recours au faux personnage prototypique dans *The Caretaker* et le rejet de la tirade sur ses scènes est une invitation à considérer ces silences, ces moments d'absence et réapparitions. Une attention particulière doit être portée sur ce qui se donne et se dérobe à la fois. Ce qui fait la force et la prégnance du silence se trouve contenu dans ce qui ne s'offre que lorsqu'on s'y attarde véritablement et avec intérêt. Ce qui se dégage de ses pièces, poèmes et scénarios et que l'on doit retenir, c'est qu'aucun moyen d'expression humaine ne peut être expressif, clair et sensé qu'il s'agisse dans les efforts pour la communication ou pour la représentation, si l'on essaie de faire fi du silence ou des réalités qui ne se déploient qu'à son ombre. La seconde guerre mondiale à laquelle l'art de Pinter fait référence, avec son cortège de malheurs, de souffrances et de profonds bouleversements, est une parfaite illustration des réalités qu'aucun moyen verbal ne saurait traduire entièrement. Cette douloureuse expérience trouve toute sa dimension et son ampleur dans ce qui est dit, ce qui se dit, ce qui reste à dire et ce qui ne pourra jamais en être dit. À chaque fois que l'on parle du nouveau sur cette réalité, c'est parce que le silence a enfin fait entendre sa voix. Le silence est ce qui permet le développement de nouvelles formes de savoir, de savoir-faire, des connaissances ou d'avoir un nouveau regard sur la réalité. Enfin, par cet examen de l'œuvre globale de Pinter, il convient donc de retenir que toute parole proférée vient du silence, cependant le passage de l'inaudible à l'audible n'est jamais définitif. Car, dans le discours de tout personnage, il y a une part du prononcé, mais également une part de l'imprononcé. Le message de Pinter n'est perçu que, lorsque le spectateur réfléchit aussi bien sur ce que les mots expriment, sur ce qu'ils ne réussissent pas à dire, que sur ce qui se montre et sur ce qui se dérobe au regard.

BIBLIOGRAPHIE

1- Œuvres de Pinter

Pièces

Plays I-IV, Londres, Faber & Faber, 1991-2005.

- *Plays I* (1991):

The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out.

- *Plays II* (1991):

The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School.

- *Plays III* (1997):

The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Old Times, No Man's Land.

- *Plays IV* (2005):

Betrayal, Monologue, One for the Road, Mountain Language, Family Voices, A kind of Alaska, Victorian Station, Precisely, The New World Order, Party Time, Moonlight, Ashes to Ashes, Celebration.

Scénarios

Collected Screenplays I- III, Londres, Faber & Faber, 2000.

Collected Screenplays 1: The Servant, The Pumpkin Eater, The Quiller Memorandum, Accident, The Last Tycoon, Langrishe, Go Down;

Collected Screenplays 2: The Go-Between, The Proust Screenplay, Victory, Turtle Diary, Reunion;

Collected Screenplays 3: The French Lieutenant's Woman, The Heat of the Day, The Comfort of Strangers, The Trial, The Dreaming Child.

Films basés sur des scénarios de Pinter

- ANDERSON, Michael, *The Quiller Memorandum*, Paris, PVB Éditions, 2003.
- BRANAGH, Kenneth, *Le Limier (The Sleuth)*, New York, Sony Pictures Classics, 2008.
- LAZAN, Elia, *The Last Tycoon*, U.S.A., Studio Paramount, 1977.
- LOSEY, Joseph, *The Servant*, Londres, Elstree Distributors Limited, 1964.
- Losey, Joseph, *Accident*, Londres, London Independent Producers, 1967.
- PINTER, HAROLD, *Butley*, U.S.A., The American Film Theatre collection, 1974.
- REISZ, Karel, *The French Lieutenant's Woman*, Los Angeles, Twentieth Century Fox, 2012.
- SCHRADER, Paul, *The Comfort of Strangers*, Rome, Erre Produzioni & Sovereign Pictures, 1990.

Adaptations filmiques de pièces de Pinter

- DONNER, Clive, *The Caretaker*, Londres, Dorian Films, 2002.
- FRIEDKIN, William, *The Birthday Party*, Middlesex, Shepperton studio, 2001.

Poèmes

- H. Pinter's Ten Early Poems*, Warwick, The Greville Press Pamphlets, 1992.
- Collected Poems and Prose*, Londres, Faber & Faber, 1991.

Entretiens ou Allocutions de Pinter

- *Art, Vérité et Politique, conférence du Nobel*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2006.
- « Speech to the Seventh National Student Drama Festival in Bristol », *Sunday Times*, Londres, 4 mars 1962, cité par Martin Esslin, *The Peopled Wound*.

- « Between the lines », (7e Festival National du théâtre universitaire à Bristol), *Sunday Times* du 4 mars 1962.
- Entretien à la BBC avec Hallman Tennyson, 7 août 1960.
- Interview avec Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octobre 1960.

1- Sources secondaires

A- Autres pièces de théâtre consultées ou citées

- ALBEE, Edward, *The Lady from Dubuque*, New York, Atheneum, 1980.
- ALBEE, Edward, *The Zoo Story and Other Plays*, Londres, William Lewis, 1960.
- ALBEE, Edward, *Three Tall Women*, New York, Dutton, 1995.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- BECKETT, Samuel, *Trois dialogues*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- HARE, David, *Plenty*, New York, Plume, 1983.
- HARE, David, *The Secret Rapture*, New York, Grove Press, 1988.
- HARE, David, *The Judas Kiss*, New York, Grove Press, 1998.
- IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.
- OBALDIA, René de, *Le Satyre de la Villette*, dans *L'Avant-scène*, n°288, mai 1963.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, Mayenne, Desjonquères, 2008.
- SARRAUTE, Nathalie, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002.
- SOYINKA, Wole, *The Lion and the Jewel*, dans *Collected Plays II*, Londres, Oxford University Press, 1963.
- STOPPARD, Tom, *After Magritte*, Londres, Faber & Faber, 1976.
- STOPPARD, Tom, *Albert's Bridge*, Londres, Faber & Faber, 1969.
- STOPPARD, Tom, *Arcadia*, Londres, Faber & Faber, 2009.
- STOPPARD, Tom, *Dirty Linen*, New York, Grove Press, 1976.
- STOPPARD, Tom, *If You're Glad I'll be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969.
- STOPPARD, Tom, *New-Found-Land*, New York, Grove Press, 1976.
- STOPPARD, Tom, *Night and Day*, New York, Grove Press, 1979.

STOPPARD, Tom, *Travesties*, Londres, Evergreen Edition, 1975.

TARDIEU, Jean, *Oswald et Zénaïde*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1966.

B- Travaux sur Pinter

ANGEL-PEREZ, Elizabeth, *Harold Pinter et la géométrie du cercle*, *Cahiers-Comédie française*, 2000 - Pol et Comédie-Française.

ARMSTRONG, Raymond, « Pinter Repudiates sexuality », *The Guardian*, 11 mai 1973.

Kafka and Pinter: Shadow-Boxing: The Struggle Between Father and Son, Basingstoke, Macmillan, 1999.

BAKER, William, et John Clark Ross, *Harold Pinter: a bibliographical history*, Londres, The British Library, 2005.

BATTY, Mark, *About Pinter: The Playwright and the Work*, Londres, Faber & Faber, 2005.

BEGLEY, Varun, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto, Buffalo, 2005.

BELLINGTON, Michael, *Harold Pinter*, Londres, Faber & Faber, 2007.

The life and work of Harold Pinter, Londres, Faber & Faber, 1996.

BOUSCAREN, Janine, *Étude phonostylistique du silence dans le théâtre d'Harold Pinter*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot, Paris 7, 1975.

BREWER, Mary F., *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, New York, Rodopi, 2009.

BROWN, John Russell, *Theatre Language: A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, New York, Taplinger, 1972.

BURKMAN, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: its Basis in Rituals*, Columbus, Ohio University Press, 1971.

BURKMAN, Katherine H. et KUNDERT- GIBBS, John L., *Pinter at sixty*, Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

CAHN, Victor L., *Gender and Power in the plays of Harold Pinter*, Basingstoke, Macmillan Press, 1998.

CAPONI, Paolo, *Adultery in the high canon: forms of infidelity in Joyce, Beckett and Pinter*, Milan, Ed. Unicopoli, 2002.

CARPENTIER, Aline, *Théâtres d'ondes: les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

- CHEVALLIER, Geneviève, *Harold Pinter*, Cynos, v. 14, no 1, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.
- CHUI, Jane Wong Yeang, *Affirming the Absurd in Harold Pinter*, New York, Palgrave, Macmillan, 2013.
- DUKORE, Bernard Frank, *Harold Pinter*, Londres, Macmillan Press, 1982.
- DUKORE, Bernard Frank, *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia, University of Missouri Press, 1976.
- ESSLIN, Martin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1972.
- ESSLIN, Martin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the absurd*, Harmondsworth, Penguin Book, 1968.
- ESSLIN, Martin, *Pinter: the playwright*, Londres, Methuen, 1982.
- EYRE, Richard, *Harold Pinter: Celebration*, Londres, Faber & Faber, 2000.
- FARAJI, Hamid, *Le théâtre de Harold Pinter: paramètres et enjeux de la vie*, thèse de doctorat, Rennes, Université de Rennes 2, 2001.
- FRASER, Atonia, *Must you go?: my life with Harold Pinter*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2010.
- GABBARD, Lucina Paquet, *The Dream Structure of Pinter's Plays, a psychoanalytic approach*, Londres, Associated University Press, 1976.
- GALE, Steven H., *Critical essays on Harold Pinter*, Boston, G. K. Hall & Co, 1990.
- GALE, Steven H., *Harold Pinter: Critical Approaches*, Londres, University Press, 1986.
- GALE, Steven H., *The Films of Harold Pinter*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Sharp cut: Harold Pinter's screenplays and the artistic process*, Lexington, the University Press of Kentucky, 2003.
- Better's going up: a critical analysis of Harold Pinter's works*, Durham, Duke University Press, 1977.
- G. M., Stephen, *Harold Pinter: The Caretaker*, Beirut, York Press, 1990.
- GANZ, Arthur F., *Pinter: a collection of critical essays*, New Jersey, Prentice Hall, 1972.
- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, l'Harmattan, 2002.

- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation: Antonin Artaud, Peter Brook, Samuel Beckett, Peter Schaffer, Denis Reardon*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- GORDON, Lois, *Pinter at 70: a casebook*, New York, Routledge, 2001.
- *Stratagems to uncover nakedness: the dramas of Harold Pinter*, Columbia, University of Missouri Press, 1970.
- GORDON, Robert, *Harold Pinter: the theatre of power*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.
- GRIMES, Charles, *Harold Pinter's politics: a silence beyond echo*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- GUSSOW, Mel, *Conversation with Harold Pinter*, Londres, Nickhern Books, 1994.
- HAGBERG, Per Olof, *The dramatic works of Samuel Beckett and Harold Pinter. A comparative analysis of main themes and dramatic techniques*, Gothenburg, University of Gothenburg, 1972.
- HALL, Ann C., *"A Kind of Alaska": women in the plays of O' Neill, Pinter and Shephard*, Southern Illinois University Press, 1993.
- HAYMAN, Ronald, *Harold Pinter*, trad. de Michel Morvan, Paris, Seghers, 1973.
- HINCLIFFE, Arnold P., *Harold Pinter*, Londres, Macmillan, 1976.
- HOOPER, Glenn, *Landscape and Empire*, Burlington, Ashgate, 2005.
- IAN, Smith, *Pinter in the theatre*, Londres, Nick Hern Books, 2005.
- IMHOF, Rüdiger, *Pinter: a bibliography of his works and occasional writings with a comprehensive checklist of criticism and review of the London productions*, Londres, T.Q., 1975.
- JENKINS, John, *Brodie's notes on Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker" and "The Homecoming"*, Londres, Pan Books, 1991.
- KAROUBI, Liza, *Le visage de la scène. L'Autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Lévinas*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.
- KLEIN, Joanne, *Making pictures: the Pinter screenplays*, Columbia, Ohio State University Press, 1985.
- KNOWLES, Ronald, *Understanding Harold Pinter*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995.
- KRÜGER, Christoph, *The plays of Harold Pinter: from absurdism to political drama?*, Marburg, Tectum Verl., 2009.

- LECERCLE, Ann, *"The Caretaker" by Harold Pinter: with reference to John Osborne's 'The Entertainer' and Samuel Beckett's 'Endgame'*, Paris, Didier Edition, 1996.
- LECERCLE, Ann, *Le théâtre d'Harold Pinter, stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006.
- LE MARINEL, Jacques, *La mise en question du langage dans « le nouveau théâtre»*, thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- MAYBERRY, Bob, *Theatre of discord: dissonance in Beckett, Albee and Pinter*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1989.
- MBAYE, Samba, *Le Verbe et le pouvoir dans le théâtre d'Harold Pinter*, mémoire de Master 2, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2010.
- MERRITT, Susan Hollis, *Pinter in play: critical strategies and the plays of Harold Pinter*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1990.
- MILMAN, Joseph, *Opacity in the writings of Robbe-Grillet, Pinter, and Zach: a study in the poetics of absurd literature*, Lewinston (N.Y.), the E. Mellen Press, 1991.
- MORRISON, Kristin, *Canters and Chronicles. The Uses of narratives in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
- NAISMITH, Bill, *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming*, Londres, Faber & Faber, 2000.
- NICHOLSON, Steve, *Modern British playwright: the 1960's: voices, documents, new interpretations*, Londres, Methuen Drama, 2012.
- ORR, John, *Tragicomedy and contemporary play and performance from Beckett to Shepard*, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- PEACOCK, D. Keith, *Harold Pinter and the New British Theatre*, Londres, Greenwood Press, 1997.
- PIQUEMAL, Florence, *"The Caretaker" by Harold Pinter*, Paris, Ellipses, 2006.
- PRENTICE, Penelope, *The Pinter Ethic: the erotic aesthetic*, New York, Garland Publishing, 2000.
- RABY, Peter, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Londres, Cambridge University Press, 2001.
- REGAL, Martin S., *Harold Pinter: a question of timing*, Londres, Macmillan Press, 1995.

- REUTON, Linda, *Pinter and the object of desire : an approach through the screenplays*, Oxford, Legenda, 2002.
- ROBIN, Isabelle, *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- SAHAI, Surendra, *Harold Pinter: a critical evaluation*, Lewinston, Queenston, 1981.
- SAKELLARIDOU, Elisāvet, *Pinter's female portraits*, Londres, Macmillan, 1988.
- SALADO, Régis, "*The weasel under the cocktail cabinet*": *non-dit et faux-semblant dans le théâtre d'Harold Pinter* in *Ellipses, blancs, silences*: actes du Colloque du CICADA, 6, 7, 8 décembre 1990, Université de Pau, Cicada (Centre : Université de Pau et des pays de l'Adour) par Bertrand Rougé, Université de Pau, 1992.
- SALEM, Daniel, *Pinter ou le masque de la vérité*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
- SALEM, Daniel, *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Denoël, 1968.
- SANTUCCI, Lino Falzon, *Harold Pinter: exploration in verbal and non verbal interaction*, Messina, Peloritana Ed., 1981.
- SCOLNICOV, Hanna, *The experimental plays of Harold Pinter*, Newark, University of Delaware Press, 2012.
- SILVERSTEIN, Marc, *Harold Pinter and the language of cultural Power*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- SCOTT, Michael, *Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker", "The Homecoming" a casebook*, Londres, Macmillan, 1989.
- Theatre at work: Playwrights and production in the modern British Theatre [John Whiting, John Arden, Robert Bolt, Arnold Wesker, Harold Pinter]*, éditeurs: Charles Marowitz & Simon Trussler, Londres, Methuen & Co, 1967.
- SCHROLL, Herman T., *Harold Pinter: a study of his reputation, 1958-1969, and a checklist*, Methuen (N.J.), the Scarecrow Press, 1971.
- SUZANNE, Fields, *Levels of meaning in structural patterns of allegory and realism in selected plays of Harold Pinter*, thèse de doctorat, Michigan, Catholic University of America, 1971.
- TAYLOR-BATTY, Mark, *The theatre of Harold Pinter*, Londres, Methuen Drama, 2014.
- THOMPSON, David, *Pinter: the player's playwright*, Londres, Macmillan, 1985.

TRUSSLER, Simon, *The Plays of Harold Pinter: an assessment*, Londres, V. Gollancz, 1973.

ZARHY-LEVO, Yael, *The theatrical critic as cultural agent : constructing Pinter, Orton and Stoppard as absurdist playwrights*, New York, P. Lang, 2001.

VOELLMY, Jean, *Aspects du silence dans la poésie moderne: une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse de doctorat, Zurich, Otto Altdorfer & Co, 1952.

WILSON, Robert Dinsmore, *Les thèmes de l'identité et de la sexualité dans le théâtre d'Edward Albee, de Jean Genet, d'Eugène Ionesco et de Harold Pinter*, thèse de doctorat, Lille 3, 1986.

C- Autres sources citées

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, coll. « Tel », 1957.

AQUIEN, Michèle, *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

ARISTOTE, *Métaphysique*, liv. Gamma, v, 1010 a 10, Vrin, Paris, 1948, t. I.

ARTAUD, ANTONIN, *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE*, PARIS, GALLIMARD, 1964.

ARTAUD, Antonin, « Lettre à Maurice Saillet du 23 janvier 1947 » in *Oeuvres* éditées par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

AUGÉ, Marc, *Théorie des pouvoirs et idéologie: étude de cas en Côte-d'Ivoire*, Herman, Savoir, Paris, 1975.

AVRON, Dominique, *Le scintillant*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1994.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012.

BAILLON, Jean-Claude, « Faits divers », Paris, *Autrement*, No 98, avril 1998.

BALLANFAT, Paul, *Unité et spiritualité : Le courant Melâmî Hamzévî dans l'Empire ottoman*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1989, (« Points »).

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *Ma Mère*, « 10/18 », Paris, Éditions de Minuit, 1972.

BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

BECKETT, Samuel, *Poèmes*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

- BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
- BECKETT, Samuel, *Textes pour rien dans Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduction de Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- BENOIST, Jocelyn, *Le bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de la linguistique générale*, t.I & t. II, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1966.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Un écho lacunaire : entretien avec Jean-Louis Tallon*, Saint-clément-de-rivière, Fata Morgana, 2014.
- BERNAL, Olga, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, « la littérature et le droit à la mort » cité dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOISSON, Marius, *L'Âme sceptique*, Paris, Édition libre de l'auteur, 1910.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008.
- BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen-âge (V-XVIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- BOURGEOIS, Louise, *He disappeared into complete silence* (1947), Paris, Éditions Dilecta, 2014.
- BOUTET, Josiane, *La vie verbale au travail : des manufactures aux centres d'appels*, Toulouse, Octarès, 2008.
- BOUTON, Christophe, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel : de Francfort à Iéna*, Paris, Vrin, 2000.
- BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in *Sémiologie du Secret : Représentation du secret et de l'intime dans les Arts et la Littérature*, Malissard, Alph, 2004.
- BRETON, Philippe, *La parole manipulée*, Paris, La Découverte, 1997.

- BRUN, Jean, *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985.
- BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots: politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann Paris, Amsterdam, 2004.
- CADET, Valérie et LABARTHE, André Sylvain, *Bataille, Sollers, Artaud, Trézélan*, Paris, Filigranes Éditions / Jumpers Éditions, 2002.
- CAGE, John, *Silence, Discours et écrits*, trad. M. Fong, Paris, Denoël, 1970.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.
- CANTO-SPERBER, Monique, *Les paradoxes de la connaissance: essais sur le Ménon de Platon*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- CARBONE, Mauro, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- CAVALLIER, François, *Le langage et la Pensée*, Paris, Ellipses / éd. Marketing SA, 1997.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : image et son au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot, 1969.
- CLAUDEL, Paul, *Journal : I*, Paris, Gallimard, 1968.
- COGARD, Karl et MURA-BRUNEL, Aline, *Limites du Langage: indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- COOLUS, Romain, « Incantations », *Revue Blanche*, Nos 21-22, juillet-août 1893.
- CORRAZE, Jacques, *Les Communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980.
- CORUÉJOLS, Martine, *Sens du mot, sens de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- COURSIL, Jacques, *La Fonction muette du langage: essai de linguistique générale contemporaine*, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, 2000.
- COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, « Silences du langage, langage du visage à l'âge classique » in *L'art de se taire*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1987.
- DALLENBACH, Lucien, *Le pas-tout de la comédie humaine*, « Modern Language notes », The John Hopkins University Press, Baltimore, vol. 98, n°4, 1983.
- DELBO, Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.

- DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visibles 1979- 2004*, Paris, Éditions de la Différence.
- DESGOUTTE, Jean-Paul, *Le verbe et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DETHURENS, Pascal, « Sens et silence dans Le Soulier de Satin de Paul Claudel » in *Écriture et Silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- DINOUART, Abbé (Joseph Antoine Toussaint), *L'art de se taire: principalement en matière de religion*, éditions Jérôme Million, 1987.
- DUBOIS, Philippe & WINKIN, Yves, *Rhétorique du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DURKHEIM, Émile, *Le suicide*, Paris, PUF, 1967.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- ERGAL, Yves-Michèle et FINCK, Michèle, *Écriture et silence au XXe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- FONTENEAU, Françoise, *L'éthique du silence*, Wittgenstein et Lacan, Mayenne, Éditions du Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. de Reverchon-Jouve, Blanche, Paris, Gallimard, 1962, Blanche.
- FREUD, Sigmund, *La sexualité infantile*, trad. Aline Weill, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2011.
- FROIDEFOND, Marik, «Entre deux bouchées de silence : esquisse d'une poétique à bouche fermée chez quelques compositeurs et poètes du XXe siècle » in *Écriture et silence au XXe siècle*.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GAUTHIER, Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008.
- GIRARDINI, Elisa & HENRO, Geneviève, *Le corps à fleur de mots*, Italie, Unipress, 2004.

- GODFROY, Alice, « Le silence et la danse au XXe siècle: d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps » dans *Écriture et silence au XXe siècle*, ERGAL, Yves-Michèle et FINCK, Michèle, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- GOUIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002.
- GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps*, Paris, PUF, 1993.
- GUIGAND, Philippe, *Ce que la photographie dit de la danse*, Ligeia, n° 113-116 janv-juin 2012.
- HAIDU, Peter, « The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectivation » in Friedlander, Saul, *Probing the limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- HAMAYON, Roberte, *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société ethnologie, 1990.
- HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache* (1959), *Acheminement vers la parole*, traduction française par J. Beaufret, B. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1976.
- HERLA, Anne, *Hobbes ou le déclin du royaume des ténèbres: politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Éditions Kimé, 2006.
- HOBBS, Thomas, *Du Citoyen (De Cive)*, trad. Philippe Crignon, Paris, Gallimard, 2010.
- HOUDÉ, Olivier, *Croyance, raison et déraison*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987.
- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, 1980.
- HUME, David, *Dialogue sur la religion naturelle*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 1997.
- IMPELLIZZERI, Fabrizio, *De l'écriture tactile à l'image*, Sicile, Éd. Il Lunario, 2008.
- IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996.
- ISER, Wolfgang, *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- IZRINE, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.

- JABÉS, Edmond, *Dans la double dépendance du dit*, Paris, Fata Morgana, 1984.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver, Chants d'en bas, Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1977.
- JAMIN, Jean, *Les Lois du Silence: essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, François Maspero, 1977.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et L'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Flammarion, 1960, rééd. Coll. Champs, 1978.
- JACQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001.
- Jean de la Croix, Saint, *La Montée du Carmel*, trad. La Mère Marie du Saint Sacrement, BAR-LE-DUC, Imprimerie Saint-Paul, t.1, 1933.
- Jean de la Croix, Saint, *Le Cantique spirituel*, strophe XIV, O.C.
- JOLY, Martine, *L'image et le signe*, Paris, Armand Colin, 2008.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KRISTEVA, Irena, *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LAHOUATI, Gérard, « Le Livre et l'Effroi: Sade entre innommable et indicible » in *Limites du Langage: indicible ou silence*, COGARD, Karl et MURA-BRUNEL, Aline, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient: (1832 – 1833) ou notes d'un voyageur*, Volume 2 (Livre numérique Google).
- La MOTTE, Annette de, *Au-delà du mot: une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Lit Verlag Münster, 2004.
- La ROCHEFOUCAULD, François de, « MAXIME 142 », dans *Maximes et réflexions diverses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

- LAUFER, Laurie, « J'ai fait silence » dans *Le silence: la force du vide*, Paris, Éditions Autrement, 1999.
- LAVAL, Christian, *Jérémy Bentham: le pouvoir des fictions*, PUF, Paris, 1994.
- LEBRETON, Marie-Aimée, « Conscience primitive et création dans la production théâtrale et musicale du XXe siècle », thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1994.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1999, cop. 1978.
- LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1976.
- LLOYD EVANS, Gareth, *The language of modern drama*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1977.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1971.
- MALKIN, Jeannette R., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge University Press, 1992.
- MANDELSTAM, Ossip, *De la poésie*, trad. de Mayelaveta, Paris, Gallimard, 1990.
- MANNING, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité: la poésie moderne en quête d'un langage vrai*, Paris, Éditions Champion, 2013.
- MARMASSE, Gilles, *Penser le réel: Hegel, la nature et l'esprit*, Paris, Kimé, imp. 2008.
- MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.
- MASSET, Pierre, « la parole et le silence », dans *Le langage*. Actes du XIIIe congrès des sociétés de philosophie de langue française, (coll. Langages), Neuchâtel, *À la Bâconnière*, 1966.
- MECHOULAN, Éric, *Le corps imprimé*, Québec, les presses d'AGMV-Marquis, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- MESGUICH, Daniel, *L'éternel éphémère*, Lonrai, Verdier, 2006.
- MILLET, Richard, *La voix et L'ombre*, Paris, Gallimard, 2012.

- MOLINIÉ, George, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.
- MONTANDON, Alain, « Danser, c'est sauter par-dessus son ombre », in *Sur quel pied danser? Danse et littérature* par E. Nye, Amsterdam, Éd. Rodopi, 2005.
- MONTANDON, Alain, *L'Anniversaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de l'université Blaise Pascal, 2008.
- MOREAU, Yves, « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de J. Genet », dans *Travaux de linguistique et littérature*, no. 2, 1981.
- MORIN, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- MURA-BRUNEL, Aline, *Silences du roman de Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, éd. Rodopi B.V., 2004.
- NASIO, J-D., *Le silence en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgeois, 1999.
- NERUDA, Pablo, *J'avoue que j'ai vécu*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975.
- ORLANDI, Eni Puccinelli, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*, Paris éditions des Cendres, 1996.
- PUJADE-RENAUD, Claude, *La danse océane*, Paris, Souffles, 1988.
- QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, coll. « Les singuliers Littérature ».
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.
- RASSAM, Joseph, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- REICHENBACH, François, *Le temps d'un ballet*, documentaire télévisé, 1981.
- RICHEPIN, Jean, *Interludes*, Paris, Flammarion, 1923.
- ROSAT, Jean-Jacques, "La cérémonie inutile" in *Wittgenstein, Métaphysique et jeux du langage* par Sandra Laugier, Paris, P.U.F., 2001.
- ROSENMAN DAYAN, Anny, « Shoah, Silence, Écriture » in *Limites du langage: indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ROUSSET, Jean, *Dernier Regard sur le baroque*, Paris, J. Corti, 1998

- RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues: la faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- SADE, *Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Fourcade, 1930.
- SAPIR, Edward, *Le langage*, trad. S. M. Guillemin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- SEIDENGART, Jean, *Dieu, l'univers et la sphère infinie: penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Approches du sens*, Genève, La Dogana, 2013.
- STEINER, George, *Langage et Silence*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- STERNE, Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, trad. Charles Mauron, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.
- SUGERS, Anne, *Et que dit ce silence: la rhétorique du visible*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2007.
- SUPERVIELLE, Jules, *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1934.
- TAYLOR, John Russel, *Anger and After*, Londres, Methuen, 1st ed. 1962.
- TRIOLET, Elsa, *L'inspecteur des ruines*, Paris, Robert Laffont, 1965.
- TROYAT, Henri, *Le bruit solitaire du Cœur*, Paris, Flammarion, 1985.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1987.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, Mot, Silence: pour une poétique de l'énonciation*, Mayenne, José Corti, 1985.
- VASILIU, Anca, *Dire et voir: la parole visible du sophiste*, Paris, Vrin, 2008.
- VIALLO, Philippe, *L'analyse du discours de la télévision*, Paris, PUF, 1996.
- VIALLO, Virginie, *Images et Apprentissage : le discours de l'image en didactique des langues*, L'Harmattan, 2002.
- VIGIE, Claude, *La Faille du regard*, Paris, Flammarion, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludovic, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961.
- WOLOWSKA, Katarzyna, *Le sens absent : Approche microstructurale et interprétative du virtuel*, Francfort, Peter Lang Edition, 2014.
- WYZÉWA, Théodore, *Les œuvres musicales françaises en 1885-1886*, Tome1, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

INDEX

Index des œuvres de Pinter

A

Accident 35, 148, 242, 378, 396.
Ashes to Ashes 43, 166, 403, 405.

B

Basement, The 65, 135, 271, 276, 331,
Betrayal, 53, 54, 139, 240, 247, 258, 259, 274, 289, 312, 331, 333, 388, 410.
Birthday Party The 26, 57, 67, 70, 71, 83, 84, 85, 119, 121, 126, 127, 130, 133, 142, 143, 145, 147, 169, 175, 182, 191, 192, 193, 194, 203, 208, 209, 210, 217, 221, 231, 232, 233, 241, 248, 249, 250, 251, 255, 257, 262, 269, 304, 305, 306, 313, 314, 315, 316, 330, 331, 335, 337, 344, 348, 370, 376, 377, 380, 391, 403.
Bulley 343, 411, 414, 417, 418, 425, 427.

C

Caretaker, The 26, 46, 115, 121, 123, 132, 146, 158, 162, 167, 186, 233, 234, 236, 250, 251, 260, 278, 295, 298, 320, 330, 343, 354, 357, 380, 390, 401, 410, 417.
Celebration 60, 168, 285, 291, 293, 311, 323, 376, 377.
Collection, The 84, 210, 238, 252, 361, 384.
Comfort of Strangers, The 189, 369.

D

Dreaming Child, The 59, 101, 114, 165, 174, 177, 279.
Dumb Waiter, The 115, 117, 118, 221, 280, 283, 338, 360, 391.
Dwarfs, The 80, 204, 208, 319, 337.

F

Family Voices 169, 179, 249, 254, 294, 419.
French Lieutenant's Woman, The 97, 131, 150, 431.

G

Go-Between, The 31, 57, 64, 66, 87, 133, 290.

H

Heat of the Day, The 354
Homecoming, The 16, 32, 33, 48, 51, 52, 61, 89, 149, 310, 315, 316, 317, 331, 366.
Hothouse, The 41, 140, 253, 254, 282, 301, 365, 395.

K

Kind of Alaska, A 35, 38, 88, 90, 158, 282, 381.

L

Landscape 456, 458.
Langrishe, Go Down 128, 141, 334.
Last Tycoon, The 140, 193, 228, 370.
Lover, The 208, 316, 357, 358, 360.

M

Monologue 457.
Moonlight 15, 36, 46, 48, 53, 54, 64, 89, 178, 245, 251, 281.
Mountain Language 182, 185, 206, 215, 216.

N

New World Order, The 182, 189, 216.
Night Out, A 44, 131, 146, 159, 205.

Night School 21, 34, 36, 53, 88, 239, 253, 259, 382.
No Man's Land 59, 122, 196, 197, 296, 321, 368

O

Old Times 11, 19, 32, 68, 79, 252, 281, 284, 285, 319, 433.
One for the Road 113, 134, 175, 182, 191, 242, 333, 364, 397.

P

Party Time 60, 82, 139, 156, 186, 206, 248, 264, 317, 381.
Precisely 62, 197, 299.
Proust Screenplay, The 64, 67, 73, 76.
Pumpkin Eater, The 165, 236, 307, 308, 392.

Q

Quiller Memorandum, The 62, 238, 373, 374, 395, 413, 427, 428, 429, 434, 441, 442.

R

Reunion 130, 176, 246, 286.
Room, The 188, 251, 276.

S

Servant, The 74, 84, 86, 91, 245, 279, 335.
Silence 32, 39, 71, 289, 339, 365.
Slight Ache, A 33, 47, 153, 154, 246, 360, 409.

T

Tea Party 59, 162, 193, 208, 276, 367, 394.
Trial, The 146, 175.
Turtle Diary 164.

V

Victorian Station 204, 253.
Victory 73, 251, 270, 367, 441.

Index des auteurs

A

ALBEE, Edward 136, 239, 364, 462 .
ANGOT, Christine 88.
AVRON, Dominique 438.

B

BACHELARD, Gaston 98.
BAILLON, Jean-Christophe 156.
BARTHES, Roland 400, 430.
BENOIST, Jocelyn 32.
BLANCHOT, Maurice 38, 39, 55, 362.
BECKETT, Samuel 108, 110, 111, 120, 123, 221, 222, 224, 348.
BOISSON, Marius 102.
BOSSEUR, Jean-Yves 86.
BOUSCAREN, Jeanine 379.
BOUTET, Josiane 363.
BOUTON, Christophe 448
BRETON, Philippe 191
BRUN, Jean 190.
BUTLER, Judith 186.
BUTLER, Samuel 148.

C

CAGE, John 78, 86.
CAMUS, Albert 107.
CÉSAIRE, Aimé 217.
CHOMSKY, Noam 273.

CLAUDEL, Paul 105.
CHURCHILL, Caryl 323.

D

DÄLLENBACH, Lucien 237.
DELBO, Charlotte 424.
DERRIDA, Jacques 50, 152, 270, 433, 443.
DETHURENS, Pascal 387.
DIOP, Birago 104.
DUFAYS, Jean-Louis 230.
DURAS, Marguerite 128, 129, 384.
DURKHEIM, Émile 154.

E

SAPIR, Edward 353.

F

FINCK, Michèle 328, 344.
FOUCAULT, Michel 98, 275.
FREUD, Sigmund 168.

G

GAUTHIER, Brigitte 94, 95, 97, 255, 274, 376.
GRIMALDI, Nicolas 76.
GUILLAUME, Gustave 50.

H

HAIDU, Peter 49.
HARE, David 43, 107, 135, 143, 174, 175, 389, 390, 397, 411.
HERLA, Ann 117.
HUGO, Victor 75, 236.
HUME, David 166.

I

IONESCO, Eugène 303.
IZRINE, Agnès 94.

J

JABÈS, Edmond 46.
JACCOTTET, Philippe 36.
JAMIN, Jean 146.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir 74, 75, 237.

K

KANE, Cheikh Hamidou 170, 178.
KOYRÉ, Alexandre 153.

L

La MOTTE, Annette de 57, 108, 219,
LAMARTINE, Alphonse de 86.
La Rochefoucauld, François 102.
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 107.
LECERCLE, Ann 58, 409.
LEIRIS, Michel 82.
LE MARINEL, Jacques 112.
LEVINAS, Emmanuel 212..

M

MACHEREY, Pierre 101, 262.
MANDELSTAM, Ossip 345.
MARMASSE, Gilles 273.
MECHOULAN, ÉRIC 387.
MESGUISH, Daniel 39.
MOLINIÉ, George 103.
MONTANDON, Alain 97.
MORIN, Edgar 258.
MURA-BRUNEL, Aline 431.

N

NERUDA, Pablo 210.

O

ORLANDI, Eni Puccinelli 46.

R

RANCIÈRE, Jacques 430, 437.

RASSAM, Joseph 181, 328.

RICHEPIN, Jean 95.

ROUSSET, Jean 411.

S

SARRAUTE, Nathalie 121, 122, 460.

SEIDENGART, Jean 61.

SHAKESPEARE, William 103.

STAROBINSKI, Jean 79.

STERNE, Laurence 102.

SUGERS, Anne 329.

SUPERVIELLE, Jules 220.

STOPPARD, Tom 42, 126, 172, 188, 237, 263, 293, 297, 313, 381, 422.

SOYINKA, Wolé 104.

T

TALLON, Jean-Louis 424.

TAYLOR, John Russel 209.

TRIOLET, Elsa 108, 277.

V

VAN DEN HEUVEL, Pierre 323, 395, 460.

W

WITTGENSTEIN, Ludovic 149, 151.

WORDSWORTH, William 127, 259.

WYZÉWA, Théodore 83.

Dédicaces

À la mémoire de cet Homme d'immenses qualités et valeurs, ce Papa mien,
À la mémoire de cette grande figure du pardon, d'amour et d'unité, Mandela,
À la mémoire de tous ceux qui sont tombés pour la liberté, la paix et la justice !

Remerciements

- Qu'il me soit, tout d'abord, permis d'adresser mes remerciements les plus chaleureux et incommensurables à Monsieur Le Professeur Vincent Giroud, non seulement pour avoir accepté de diriger ce travail de recherche, mais surtout pour son profond investissement intellectuel, matériel et humain pour l'aboutissement de celui-ci. Qu'il veuille agréer l'expression de toute ma satisfaction et gratitude. Les mots ne permettant pas de tout dire, le silence qui me rattrape complète alors l'essentiel de ce que je cherche à prononcer dans de telles circonstances et au-delà d'elles.

- Profonds remerciements à ma chère maman, Oumou Yéro Sow, à ma grand-mère, Bineta A. Dieng, à mon Homonyme, à Siddikh, à mes amis et mes proches, aux uns pour leur amour et soutien, et aux autres pour leurs conseils et encouragements. J'en sais gré à tous ces braves femmes et hommes qui ont contribué, directement ou indirectement, à mon éducation et à ma formation au Sénégal, en France et aux USA, et un grand merci à tous ceux qui combattent l'ignorance, l'exclusion et l'obscurantisme.

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| Dédicaces..... | 2 |
| Remerciements..... | 3 |
| INTRODUCTION..... | 10 |
| PREMIÈRE PARTIE : La dialectique du bruit et du silence dans le théâtre de Pinter..... | 30 |
| Chapitre I : La perception de la réalité du bruit..... | 31 |
| I.1. Essence ontique et nature polythétique du silence..... | 35 |
| I.2. Le silence et ses propriétés ontologiques..... | 47 |
| I.3. L'agathologie du silence: pensées et réflexions..... | 53 |
| I.4. Le silence: justifications et polysémie..... | 56 |
| I.5. La mise en échec de l'acte verbal..... | 61 |
| Chapitre II : Arts, culture et silence..... | 64 |
| II.1. Les voix du silence dans l'univers sonore et des harmonies mélodieuses..... | 64 |
| II.1.1. Dans l'expérience du silence protologique..... | 68 |
| II.1.2. La coexistence du silence complice et des bruits parasites..... | 72 |
| II.1.3. La fragmentation de l'élément musical..... | 78 |
| II.1.4. Aux limites de l'élément musical..... | 84 |

| | |
|---|-----|
| II.2. Le silence et l'expression du corps dansant..... | 87 |
| II.2.1. La rhétorique du corps dansant..... | 93 |
| II.2.2. La praxis orchésale ou l'art de la révolte douce..... | 97 |
| II.3. L'après-guerre et l'émergence d'une écriture de la limite..... | 100 |
| II.3.1. Auschwitz ou la naissance d'une nouvelle esthétique..... | 105 |
| II.3.2. La Voix des sans voix: entre témoignages et cris du cœur..... | 108 |
| II.3.3. Le rapport ambigu du théâtre au langage..... | 123 |
| Chapitre III : Silence, métaphysique et science..... | 130 |
| III.1. Sens et rôle du silence dans la sphère sociale..... | 130 |
| III.2. De la taxinomie discursive : des discours en chassent d'autres..... | 134 |
| III.3. Les stratégies de communication: entre clameur et exclusion..... | 138 |
| III.4. Spatialité et temporalité du silence..... | 140 |
| III.5. L'entendement philosophique du silence et des limites du langage..... | 147 |
| III.6. L'esquive des questions immédiates..... | 150 |
| III.7. La primauté du sonore sur le sens..... | 154 |
| III.8. Les troubles du langage et le langage des profondeurs..... | 157 |
| III.9. Le silence linguistique: entre échec et refus de communication..... | 160 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre IV : Silence, pouvoir et spiritualité..... | 164 |
| IV.1. L'axiologie et la rhétorique du silence dans les domaines spirituel et mystico- gnosique..... | 164 |
| IV.1.1. La dimension verticale du silence..... | 164 |
| IV.1.2. Au cœur du langage céleste et de l'ésotérisme mystique..... | 169 |
| IV.2. Le verbe et le pouvoir : la loi du musellement..... | 180 |
| IV.2.1. Le silence: un réel enjeu stratégique et idéologique..... | 197 |
| IV.2.2. L'art de l'évasion et de la diversion..... | 200 |
| IV.2.3. Le conformisme verbal ou le rejet de la parole individuelle..... | 203 |
| IV.2.4. Des paroles tolérées aux silences imposés..... | 212 |
| IV.3. L'ubiquité <i>sub specie aeternitatis</i> et la discrétion immanente du silence..... | 219 |
| DEUXIÈME PARTIE : Silence, praxis et rhétorique dans l'univers textuel de Pinter..... | 226 |
| Chapitre I : Définition et perception de quelques modalités du silence..... | 227 |
| I.1. L'incomplétude phrastique..... | 236 |
| I.2. L'ellipse thématique et formelle chez Pinter..... | 241 |
| I.2.1. Des répliques élusives: des ellipses aux éclipses..... | 241 |
| I.2.2. Des thématiques palimpsestiques..... | 245 |
| I.2.3. L'allusion ou le clair-obscur textuel..... | 247 |

| | |
|---|-----|
| I.2.4. Des identités girouettes ou le côté obscur des individus..... | 249 |
| I.2.5. Des références textuelles à décoder et l'aliénation humaine..... | 255 |
| Chapitre II : Au cœur de la rhétorique de l'implicite et de l'indétermination..... | 262 |
| II.1. Les tropes: usage et signification dans le théâtre de Pinter..... | 266 |
| II.2. Le masque verbal et sémantique..... | 271 |
| II.3. L'écriture face aux défis du temps..... | 283 |
| II.3.1. Mémoires oubliées et faits ensevelis..... | 283 |
| II.3. 2. L'écriture des réalités impalpables et intelligibles..... | 302 |
| II.3.3. Le flot des énoncés creux et la nécessité d'une catharsis verbale..... | 309 |
| II.3.4. L'écriture apnéique et le recours à la monstration..... | 329 |
| Chapitre III : La réalité physique du silence..... | 335 |
| III.1. La portée des mentions didascaliques..... | 336 |
| III.2. Contenu prosodique : flux discursif et rythme verbal..... | 339 |
| III.3. Le degré de profondeur du silence dans les poèmes de Pinter..... | 344 |
| III.4. De l'exclusion verbale ou des échanges fermés..... | 354 |
| TROISIÈME PARTIE : Le langage des planches chez Pinter..... | 356 |

| | |
|--|-----|
| Chapitre I : Le sens de quelques données <i>extra mentem</i> parlantes..... | 357 |
| I.1. L'expression et l'éloquence somatiques..... | 361 |
| I.2. Étude du geste polysémique..... | 365 |
| I.3. La lecture de la « page » physionomique..... | 368 |
| I.4. Les codes kinésiques et les paramètres temporels..... | 373 |
| Chapitre II : La palpabilité du non verbal: la matérialisation du silence..... | 376 |
| II.1. La signification du silence par réification..... | 376 |
| II.2. Des murs de silence: entre refuge et impossibilité verbale..... | 379 |
| II.3. La kinesthésie du silence et la force du signe scopique..... | 393 |
| Chapitre III : Scène: contenu et message..... | 400 |
| III.1. L'expressivité vestimentaire..... | 400 |
| III.2. La valeur temporelle, proxémique et décorative de la scène de Pinter..... | 403 |
| III.3. La personnification du silence..... | 410 |
| QUATRIÈME PARTIE : Le langage du texte visuel ou le silence dans l'image..... | 420 |
| Chapitre I : La rhétorique de la « parole colorée »..... | 421 |
| I.1. La valeur sémantico-mathésique du visible..... | 425 |

| | |
|--|-----|
| I. 2. Polysémie et complexité des formes mobiles..... | 428 |
| I.3. À la croisée de l'hypotexte et de l'hypertexte..... | 430 |
| Chapitre II : Au-delà du visible..... | 433 |
| II.1. Le scopique: entre vérité et leurre..... | 438 |
| II.2. Le domaine de l'apparent et de l'intraduisible visuel..... | 443 |
| Chapitre III : La signification de la pénombre et de la lumière..... | 447 |
| III.I. Loin de la lumière, mais proche de la pénombre..... | 447 |
| III.2. Le sens des notes musicales et la signifiante du langage des couleurs..... | 450 |
| III.3. Le sens de quelques éléments audiovisuels primaires..... | 455 |
| III. 4. Dans l'éphémérité de quelques gestes sonores et données corporelles..... | 474 |
| CONCLUSION..... | 477 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 480 |
| INDEX..... | 497 |
| Index des œuvres de Pinter..... | 497 |
| Index des auteurs..... | 498 |

INTRODUCTION

Le théâtre de l'après-guerre doit son rayonnement à d'éminents artistes tels que Pinter dont l'œuvre reste fortement marquée par l'esthétique du manque et celle de l'excès. En raison de l'importance que ce dramaturge accorde à ce qui se dérobe au verbe et à la mise en mots, le spectateur ne peut se suffire d'emblée à ce qu'il entend ou voit. Car loin que la forte verbalisation assure l'essentiel, elle n'est cependant qu'une accumulation de propos qui cachent un autre langage plus parlant et plus complet. En même temps qu'il permet de dire, le langage peut aussi servir de prétexte à des dissimulations. L'essence sur scène n'est pas dans les mots, parce qu'un dit en cache toujours un autre : « La vérité au théâtre est toujours insaisissable. On ne la trouve jamais vraiment ? mais sa recherche est obsédante. Cette recherche est clairement ce qui justifie l'effort. Cette recherche est un devoir [...] »¹.

Les travaux consacrés à son esthétique ou à son art et ayant pour titre : *Harold Pinter ou Le double jeu du langage*² ; *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*³ ; *Pinter ou le masque de la vérité*⁴ ; *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*⁵ ; *The Peopled Wound: the work of Harold Pinter*⁶ ; *Le théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*⁷ et *Where laughter stops: Pinter's tragicomedy*⁸ montrent que le substrat dans son théâtre n'est pas dans le dit, mais plutôt dans le non-dit, dans le tu, dans le fragmentaire ou dans ce qui s'offre en se dérobant. De ce fait, le sens est à chercher dans les silences créés à travers la fragmentation, le dépouillement et le minimalisme. En ce sens qu'elle requiert de la part de ses destinataires des efforts pour prolonger la pensée au-delà de ce qui est esquissé ou amorcé, cette écriture inchoative lance de réels défis.

¹Art, Vérité et Politique, conférence du Nobel, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2006, p. 9 (Pour les références aux écrits de Pinter, données en note sans nom d'auteur, nous renvoyons à la bibliographie en fin de thèse).

²Martin, Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1972.

³Brigitte, Gauthier, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, l'Harmattan, 2002.

⁴Daniel, Salem, *Pinter ou le masque de la vérité*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.

⁵Daniel, Salem, *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Denoël, 1968.

⁶Martin, Esslin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970.

⁷Ann, Lecercle, *Le théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006.

⁸Bernard Frank, Dukore, *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia, University of Missouri Press, 1976.

Toute réflexion sur cette œuvre transdisciplinaire doit prendre en compte le sous-texte, le sous-langage ou cet immense sous-territoire verbal caractérisé par des zones d'ombres, des non-dits et des espaces de vide. Chez Pinter les lieux et les moments d'absence aussi bien que les camouflages sémantiques, les dérobades verbales, les accents fatrasiques, les énoncés parastasiques, et les ambiguïtés discursives sont, entre autres, de réels paramètres dont le spectateur doit toujours tenir compte. Toutes ces lacunes et failles signalent la présence du silence, et ce n'est que par cette déclosion (cette apertüre) qu'on espère faire parler pleinement le langage.

Nul dramaturge sans doute mieux que Pinter ne montre l'importance du silence dans l'ordre discursif et la pratique verbale. Ces silences sont tellement importants dans son œuvre qu'il ne cache pas son indignation quand ils sont mis à l'écart par certains metteurs en scène. Rappelons par exemple que si à un moment donné Pinter ne s'est pas montré tendre avec Luchino Visconti, c'est principalement à cause du non respect par ce dernier des silences dans la mise en scène de la pièce, *Old Times*. Il parle même d'atteintes graves portées à la pièce (« grave and shocking distortions⁹ »). Dès lors, orienter le lecteur vers le silence, c'est l'amener à démonétiser cette forme de langage bavard, intarissable et creux. Cela explique pourquoi, d'une manière générale, pour appréhender l'œuvre de cet artiste dans ce qui paraît à la fois clair, peu clair, sombre et trop clair, il est important d'aller au-delà et en deçà des propos allusifs, de se concentrer sur ce dire implicite, de cerner les espaces entre les mots, de chercher à comprendre ce qui se passe entre deux répliques, mais également pendant les pauses et les interruptions. Il y a ainsi toute raison de préciser ce qu'il convient de faire à cet effet : un recul doit être pris par rapport aux discours mensongers ou élusifs, aux images, aux couleurs et aux bruits suborneurs. C'est dans ce sens et de façon explicite que Pinter nous invite à la recherche du sens caché. Sa quête s'impose plus que jamais, d'autant plus que communiquer est loin d'être la motivation première de ces personæ, de ces êtres dans les pièces, sur scène et à l'écran:

⁹Raymond, Armstrong, « Pinter repudiates sexuality », *The Guardian*, 11 mai 1973. (Toute traduction non attribuée est la nôtre).

Mes personnages, dit-il, me racontent à la fois tant et peu de choses concernant leurs expériences, leurs aspirations, leurs motivations et leur passé. Entre mon manque de données historiques à leur sujet et l'ambiguïté de ce qu'ils racontent, il existe un territoire qui mérite non seulement d'être exploré mais dont l'exploration devient obligatoire. Vous, ces personnages sur papier et moi-même, nous sommes la plupart du temps sans expression, peu coopératifs, non fiables, vagues, évasifs, renfermés et réticents. Curieusement, c'est de ces attributs qu'un langage surgit. Un langage où derrière ce qui est prononcé, autre chose est dit¹⁰.

De ce point de vue, une meilleure intelligence de la place du silence ne saurait se faire que si l'on s'arrête sur ce qui fait la particularité du langage verbal, la caractérisation du personnage, de sa réalité et de ses motivations dans les domaines littéraire et artistique. Le paradoxe fonctionnel du langage réside dans son fonctionnement double : à des occasions, il dit le rien ; à d'autres, il ne dit rien. Pour l'essentiel, l'outil verbal déçoit, car ce qui le motive est souvent loin de correspondre à produire du sens. Il arrive également qu'il refuse de dire clairement et explicitement ce qui se doit d'être dit. Il fait du silence sur quoi il était attendu. Bon nombre de récits entretenus par les personnages de Pinter sont constitués de faits irréels ou qui n'ont jamais été vécus, jamais expérimentés. Ce seraient des personnages en manque de vie intérieure ou de quelque chose de personnel et qui s'évertuent à repousser l'échéance eschatologique. À cette fin, ils n'hésitent pas à inventer des anecdotes, des historiettes de toutes sortes. Ce qu'ils racontent n'a jamais été vécu personnellement. Comme en témoignent de fréquentes palinodies, il s'agirait d'histoires fabriquées de toutes pièces dont le but est soit de manipuler, soit d'esquiver des situations embarrassantes ou des efforts de réminiscence à travers lesquels le temps fuit et l'espace se révèle hors de toute portée. En plus du problème de vérification qui reste entier dans son théâtre, il se trouve que les discours sont souvent éloignés du réel, du domaine concret. Ils naissent à partir du moment où ceux qui entretiennent ces « récits-souvenirs » savent qu'ils ne peuvent en aucun cas être démentis par leurs interlocuteurs. Le passé évoqué dans le discours, et sur lequel beaucoup de personnages s'appuient, permet de fuir le présent, constitue aussi un moyen d'échapper à toute interpellation sur un futur qui n'est jamais clairement défini. La dissimulation de réelles intentions dues au manque de confiance et à la disparition du mot juste rend les échanges verbaux pauvres et stériles. Il n'y a là,

¹⁰Speech to the Seventh National Student Drama Festival in Bristol, *Sunday Times*, 4 mars 1962, cité d'après Martin Esslin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970, p. 44.

rappelons-le, nulle intention de faire un procès à l'outil verbal, mais seulement établir un constat qui met au grand jour sa pauvreté qui le réduirait au papotage (« jawing¹¹ »). Simplement, le langage est devenu trop infécond pour doter le locuteur de mots adéquats, pour l'aider à rendre compte des phénomènes, à rapporter des faits et des gestes. Ceci est la conséquence de la fragmentation verbale, c'est-à-dire de l'éclatement du discours, de la perte du sens et de l'unité. Le langage se trouve parfois hiératique, car malgré l'alignement des mots, la motivation n'est pas toujours de produire du sens.

En fait, dans leur tentative de se représenter, d'établir un réseau de relations dans l'espace et dans le temps, les individus ont perdu tout point d'ancrage dans le réel. Et pour cause : les rares éléments sur lesquels le discours s'appuie restent fragiles, flous, incertains et fluctuants. Le langage, par ce à quoi il renvoie, nous plonge dans une sorte d'incertitude sur le passé, le présent et le futur ; il ne peut plus aider à démêler le vrai du faux. Il est donc question de l'imprécis, « du flou, de l'à-peu-près, du presque-ça, du pas-tout-à-fait¹² ». Ceci est d'autant plus manifeste qu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses ou de la réalité.

Dans le schéma vertical de la communication, le silence se fait sentir dès l'instant où le discours quitte le domaine du concret, du vérifiable et trouve des expériences difficilement communicables mais aussi des réalités liminales (peu accessibles), voire métaphysiques. Les mots n'aident ni à se faire comprendre, ni à faire comprendre; ils favorisent même des positions irréductibles et irréconciliables. Au point que les propos que l'on entend le plus souvent sont creux et insensés. Les échanges ont du mal à se dérouler normalement, à progresser, nonobstant une proxémie interactive rapprochée qui donne lieu parfois à des apostrophes. Le rythme du dialogue se décélère, ce qui, par ailleurs, obstrue le flux phrastique et le prolongement verbal. L'échange perd toute allure et logique stichomythiques : il est ralenti, entre autres, par des pauses, des silences d'hésitation, des refus d'engagement verbal, des humeurs personnelles, etc. Cette quasi-absence de volonté d'enchaînement verbal (perspective concaténative) fait que l'on revient toujours au

¹¹*The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

¹²Laurie Laufer, « J'ai fait silence », in *Le silence : la force du vide*, Paris, Éditions Autrement, 1999, p. 31.

point de départ. C'est comme si l'on assistait à des échanges où il n'y a aucune volonté d'avancer, où il y a de réels problèmes pour enchaîner les idées.

Dans ces échanges cycliques, on se croirait dans un dialogue de sourds, vu les incompréhensions liées aux présuppositions et les connaissances insuffisantes, voire nulles de certains intervenants. Dans cette mesure, le langage reste alors marqué par la battologie (répétition inutile), le ressassement et la vulgarité. Le discours ne peut plus rendre compte de quoi que ce soit ; ce qu'il nous livre n'est que la somme de sa vacuité et de ses banalités. Compris sous cet angle, le discours dont un personnage est porteur naît ainsi de l'effort de rompre le silence qui l'effraie : c'est le recours à la fonction phatique du langage. Dans leur rapport avec le langage, les personnages de Pinter se voient accorder une liberté de parler, de se taire, de s'exprimer comme ils l'entendent : « Je ne dois pas forcer un personnage à parler là où il pourrait se taire, à le faire parler d'une manière dont il ne parlerait pas, de quelque chose dont il ne parlerait jamais¹³. » Pour remplir le vide, le locuteur pinterien ne fait l'économie d'aucun détail. Il parlera de tout, de rien et se répétera sans cesse, d'autant plus que ce qui motive son discours est loin de coïncider avec le sens. Il serait mû par le souci de ne pas voir la parole s'éteindre, car son extinction signifie pour lui, l'effondrement sous le poids de la solitude. Par suite, ce qui importe ce n'est pas le contenu, la qualité de ce qui se dit, mais la quantité. À propos de l'intersubjectivité verbale : soulignons qu'en elle-même, bien que tant voulue par de nombreux personnages, l'interlocution est dans bien des cas tumultueuse et stérile. Elle donne lieu à de nombreuses répétitions, non pas dans le souci d'apporter des précisions ou d'éclairer un point de vue, mais dans l'impossibilité d'en procurer. Le discours n'est pas sous-tendu par la pensée, il fonctionne sur la base d'automatismes liés à l'habitude et à l'appauvrissement lexical. Le langage souffrirait d'une impuissance, d'un épuisement et d'un essoufflement. À cela, il faut ajouter que l'espace de la parole se voit occupé par des réalités indescriptibles, innommables.

En plus des manipulations et des déformations auxquelles elle est soumise, la réalité reste subjective. Elle n'existe que dans les mots ou dans l'esprit de ceux qui l'expriment. Plus étonnant encore avec cet outil verbal est qu'un personnage-locuteur peut taire son propre langage en devenant prisonnier des mots des autres. Car au lieu

¹³« Between the lines » (7e Festival national du théâtre universitaire, Bristol), cité dans le *Sunday Times* du 4 mars 1962, p. 49.

de créer ou d'imaginer, il ne fait qu'ergoter, répéter un langage qui n'est pas le sien et dont il ne peut se débarrasser. Son expression est ainsi constituée de formules, d'expressions toutes faites : on peut parler de psittacisme des signifiants. Les mots sont répétés d'une manière mécanique, automatique et sans aucune compréhension préalable. L'utilisateur du langage est confronté aux difficultés à réussir à produire un discours riche et bien élaboré par lui-même ; l'imagination verbale créatrice lui fait défaut.

Lors même qu'un personnage s'obstinerait à pérorer sans arrêt, notons tout de même que ceci ne lui a été rendu possible que parce que la pensée et la parole individuelles ont été déjà déléguées. Pour mieux dire, il ne ferait entendre que des discours propres à d'autres personnes. Cette situation de dépossession verbale, d'aliénation et de négation humaines inscrite dans le schéma relationnel homme / langage fait suite à l'effondrement de la foi antinominaliste et au vide sonore qui donne le pion à la parole essentielle. Aussi faut-il noter que dans son rapport au temps, la mémoire s'étiole et ceci n'est pas sans effets sur l'expression verbale. Cette labilité de la mémoire serait la cause de la subjectivité, car les personnages s'emploient tant bien que mal à reconstruire la « réalité » historique qui ne laisse apparaître, pour eux, que quelques menus fragments, tel que l'indique Pinter dans *The Moonlight* : « The past is a mist¹⁴. » Il ne subsisterait que des réminiscences, des souvenirs vagues et confus, d'où le recours permanent au *storytelling*. Ces histoires souvent racontées sont traversées de bout en bout par des paralipses ; elles manquent d'informations essentielles qui puissent éclairer la lanterne des allocutaires. Ainsi au fil du temps, beaucoup d'oublis surviennent, et comme certains personnages ont du mal à se souvenir fidèlement du passé, ils essaient de remplacer les événements qui leur échappent par des éléments qu'ils inventent ; « l'oubli est une espèce de silence¹⁵. » Ce qu'ils racontent est différent de ce qui est, de ce qui existe. Au point que Brigitte Gauthier déclare : « Pour Pinter, la mémoire est une narration intérieure subjective totalement indépendante de la réalité¹⁶. »

¹⁴ *The Moonlight*, Plays 4, p. 336.

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 162.

¹⁶ Brigitte Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 53.

Étant donné la multiplicité des récits, le spectateur est tenté de croire que chaque personnage de Pinter se voit dans l'obligation de raconter une histoire personnelle pour bien paraître auprès de son entourage, pour éviter de répondre aux questions sur son identité, son vécu, ses projets, etc. Beaucoup d'histoires se multiplient, se succèdent et ont un dénominateur commun, celui de faire bonne impression auprès de ceux qui écoutent, quoiqu'elles soient approximatives, incomplètes et vagues. Du passé, les personnages ne disent que ce qui les arrange, autrement ils appliquent la formule que préconise Max dans *The Homecoming* : « Let bygones be bygones¹⁷. » Ce dont ils ne sont pas fiers par rapport à leurs expériences antérieures se perd, ce qui ouvre la voie à des inventions et à des déformations. L'on voit alors que quand le langage perd son authenticité, sa cohérence, sa valeur et son intégralité, tout devient possible : c'est le règne de l'arbitraire par les mots. Il se transforme en un bavardage déconcertant et tapageur. En ce sens, ce langage peut être décrit comme détraqué, puisque ce qui se dit ou qui s'entend échappe au filtre de la raison. Les mots sont prononcés avant toute réflexion : le langage prédomine sur la pensée. À juste titre admettra-t-on que Pinter refuse de dire explicitement, non pas qu'il entende se plier aux exigences d'un projet téléologique d'une esthétique dramaturgique, mais surtout parce qu'il désire montrer que le langage n'est pas véritablement un outil adapté pour permettre de tout communiquer avec les mots dont il dispose. En réalité, cette vision dysphorique et cette mise en question du langage sont perceptibles dans les discours de personnages qui se plaisent à des phrases logomachiques, à une kyrielle d'énoncés creux, une sorte de *flatus vocis*, à des juxtapositions de propos malsonnants, à des coprolalies ou à des excursus. Ils discutent en sautant du coq-à-l'âne, les « sujets » sont soumis continuellement à des changements brusques et les propos sont hors-contexte. La parole devient gratuite, c'est-à-dire sans visée et sans motif. Parler ou se parler deviennent de simples passe-temps, des actes de divertissement par lesquels les mots sont prononcés sans réflexion.

À l'instar des personnages de Beckett, ceux de Pinter trouvent du plaisir à parler beaucoup pour ne rien dire, pour laisser passer le temps ou pour éviter de se dévoiler. Aussi s'instaure-t-il des éclipses et des ellipses à travers ces turlutaines. Et

¹⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 57.

puisque le discours ne peut plus avancer, bien des mots reviennent sans cesse : c'est le règne d'une perpétuelle et infructueuse répétition. Ce qu'un locuteur émet est tout de suite repris par un autre, sans souci d'en enrichir le contenu. Aucun personnage ne trouve les mots justes pour faire fructifier l'échange ou le rendre intéressant. Toutefois, bien que le discours se montre intarissable par moments, ne manquons pas de souligner que l'abondance des mots ne signifie plus le souci ou le désir de dire franchement et pertinemment. À cause du manque de ressources pour renouveler le discours dominant, certains personnages se saisissent, comme des balles au rebond, les mots ou les expressions qu'ils entendent. On a tout lieu de croire que cette reprise des mêmes mots « usés » ou expressions « écornées » est un signe de la chute linguistique. Les usagers du langage sont dans l'incapacité d'opérer des choix dans le champ lexical, de se servir des formes que l'usage a codifiées. Cela coïncide avec la fin des phrases, des propositions bien faites : le discours est constitué d'un assemblage de mots, de simples mots mis côte à côte. Ce qui importe à travers la parole, c'est la fonction phatique du langage et non parler pour signifier ; l'intercompréhension ne serait plus de mise entre les interlocuteurs. Encore serait-il absolument pertinent de se demander davantage ce que le langage peut permettre réellement à certains sujets-parlants de faire, de dire ou de taire par les mots, dans leur façon de traiter avec leurs semblables. Bien que règne une forte volubilité, ne nous laissons pas abuser par les personnages. Car ce qui est perçu comme interactions verbales n'est en réalité qu' échange de façade. Les individus se parlent, mais ne se communiquent pas véritablement. Ces mots qui fusent de part et d'autre ne sont que des stratagèmes pour éviter le silence. Ces ambages du langage verbal servent uniquement de prétexte pour ne pas s'ouvrir franchement à l'autre en face. Les rapports quotidiens entre les individus se distinguent surtout par ce désir et cette volonté, ce jeu d'entretenir le mystère, de rabaisser ou d'abuser. Nos rapports sont aussi marqués par ce désir de chosifier ou d'aliéner l'autre avec les mots. Il y a un manque de franchise, de sincérité et de sérieux dans les interactions humaines. Ce langage cesse d'être une forme de savoir et un moyen par lequel on peut accéder à la connaissance pour devenir un outil de dissimulation, de supercherie ou du mal. Il est fait de discours pleins d'incertitude et de subjectivité ; la réalité y est faussée soit par une certaine exagération soit par un manque d'éléments d'information ou encore par une volonté d'abuser. L'amour, le passé, la réalité et le langage souffrent de ce

manque de clarté, d'unité, de fiabilité et de sens lié aux mots. Les échanges sont minés par une certaine hypocrisie, des non-dits et des dissimulations. Rien n'est plus anodin, et le désintéressement est enseveli pour toujours. Nous assistons à la dégradation de la parole authentique, celle qui permettait de comprendre et de se faire comprendre. Le discours que l'on entend en cache le plus souvent un autre, car par le discours un individu apparaît mais aussi se dissimule : « Toujours, sous l'écoute d'une chose en sourd une autre. Toujours, là, sous une chose en vient une autre¹⁸. » Il se développe un langage frelaté qui a perdu son aspect naturel : la vérité y est travestie. Le dialogue a perdu la fonction par laquelle les gens communiquaient, se transmettaient des informations ou des enseignements. L'on a manqué soutenir que les mots sont utilisés comme un voile pour empêcher de voir les choses dans leur vraie nature. Ce qu'on en aurait ne serait que des entéléchies. Personne n'est à l'abri de cette parole qui est devenue un piège. Certains locuteurs cherchent même les voies et moyens pour donner aux mots de nouvelles significations. Dans ce règne de l'arbitraire verbal, puisque le discours se construit à partir des sensations et des sentiments, ce que l'on entend relève plus de la subjectivité que de l'objectivité. Les déclarations deviennent biaisées et partisans : elles sont l'expression des sentiments personnels, des affects. Le langage est l'expression manipulée de ce qui est ressenti par le corps ou de ce qui émane du cœur. À partir de là, le discours devient l'expression de jugements infondés et d'appréciations dénuées d'objectivité ; les choses ne sont pas exprimées à leur juste valeur. Ce qui se dit est plus dicté par ce que l'on ressent que par ce qui est longuement et mûrement réfléchi. Il s'agit alors d'un discours qui relève de la démesure, de l'intempérance et de la complaisance ; des propos orientés vers les intérêts et les calculs de son auteur. Dans un tel schéma horizontal de la communication interpersonnelle, l'écart entre ce qui se dit et ce qui est intimement et profondément vécu se creuse au fur et à mesure que des mots sont prononcés. En effet, le constat d'une discontinuité, d'une disparition des significations toutes faites et d'une explication univoque (traits distinctifs de l'œuvre dramaturgique, scénaristique, de l'art filmique et de l'outil linguistique de Pinter) amène Brigitte Gauthier à considérer sa dramaturgie comme « le théâtre le plus représentatif de la fragmentation¹⁹ ». Pour arriver à cette fragmentation, Pinter

¹⁸ Daniel Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, Lonrai, Éditions Verdier, 2006, p. 18.

¹⁹ B. Gauthier, *Harold Pinter*, introduction, p. 13.

adopte la démarche suivante : « Il tisse le mode fragmentaire dans les conversations entre deux individus, ébauchant des moments de failles et de ruptures. Il montre également le surgissement des fêlures chez l'individu face à son appréhension du réel. Il nous rappelle que nous n'avons qu'une connaissance parcellaire du monde et de nous-mêmes, par exemple dans *Old Times*. Il nous fait prendre conscience du fonctionnement chaotique et lacunaire de notre mémoire ainsi que notre rapport conflictuel ou ludique avec celle-ci²⁰. » Il n'en est en tout cas que de se reporter brièvement à l'échange entre Deeley et Anna dans *Old Times* où il se révèle que celle-ci serait frappée par une sorte d'amnésie ou bien elle se plairait à nier ce qui s'est passé quelques années auparavant :

Deeley : I bought you a few drinks myself.

Anna : Never²¹.

Quant au tableau des dysfonctionnements du langage que nous venons de dresser, il ne faut pas y voir un effort de mise à l'écart du verbal, mais plutôt un effort pour l'améliorer, pour le parfaire. Par-delà ces quelques problèmes, il reste que le langage a autant besoin du silence que celui-ci ne peut se passer de lui. Bien loin que le silence soit son auxiliaire, il est bien là en tant que signifiant avec ses propriétés et ses contenus. Et pour qu'une analyse de l'œuvre de Pinter puisse aboutir à quelque chose de productif, elle doit considérer en même temps le langage et le silence. À tout le moins, la substance et la quintessence de son message, de sa pensée, de sa vision, entre autres, sur les êtres, leurs interactions, sur leurs vies intérieures et extérieures sont-elles enfouies dans un silence qui traverse les failles, les fissures, les vides de ses textes et scénarios. C'est une tâche ardue qui nous échoit, pour autant qu'elle requiert une réflexion sur une réalité presque insaisissable, le silence dans l'œuvre de Pinter, c'est-à-dire un effort inlassable qui consiste à explorer les zones d'ombre autour de ce qui est avancé par un personnage ou par deux personnages à propos d'un même sujet, mais aussi à examiner comment ils brouillent les pistes de compréhension au sujet de leurs expériences, de leurs conditions et de leurs ambitions. D'où l'idée de porter un regard sur ce langage qui donne lieu à des échanges factices et d'imaginer plusieurs scénarios autour de ce qui est tu délibérément ou sous la menace. C'est bien pour cela que l'on se propose d'appréhender ce qui ne se prête pas facilement à la compréhension ou qui offre

²⁰ Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 174.

²¹ *Old Times*, Plays 3, p. 288.

plusieurs pistes de lecture, vu la polysémie ou l'ambiguïté qui se rapportent aux énoncés. Très exactement, notre but est de cerner ce langage des interstices, c'est-à-dire cette façon dont Pinter expose certaines choses sans en expliciter la portée. En plus, nous essaierons de montrer la nette différence qu'il y a entre communiquer et s'exprimer, et d'indiquer les motivations et les intentions qui les sous-tendent. Ce qui importe alors, c'est de parvenir à nous imprégner de ce message partiel qui, par endroits, est livré sous forme d'images. Par cet effort, nous cherchons à dépasser les données immédiates et superficielles pour nous rapprocher de celles qui sont authentiques et profondes, des réalités que nous pourrions qualifier de premières. En effet, dans leur exercice qui consiste à prendre la plume, les écrivains doivent nécessairement faire face aux contraintes liées au temps, à la réalité et au verbe. Et puisqu'ils ne sont pas en mesure de tout livrer verbalement, ce qui n'a pas pu être écrit se doit d'être pris alors en charge par celui à qui il soumet le texte à son analyse. Se pencher sur l'œuvre de Pinter, c'est être de prime abord conscient de l'ambivalence de cette écriture traduite par un silence parlant et une parole non parlante. Il faut admettre tout de suite que « la lecture est pleine de failles, que l'auteur ne peut pas tout décrire du monde et de l'action qu'il a inventés, et que c'est le devoir du lecteur que de combler ces failles grâce à son imaginaire²². » Le problème du manque, du défaut, de l'absence et du vide est un défi auquel le public doit faire face. Dans ces conditions, le spectateur, le lecteur ou le destinataire sont appelés à colmater ces brèches, ces trous dans le tissu verbal et textuel. La fin de tout texte marque l'avènement du silence et coïncide avec la passation de pouvoir expressif. Désormais, il incombe au lecteur de continuer à réfléchir sur la parole du texte, à la parfaire, à la rendre plus intelligible et parlante, d'autant plus qu'il en détiendrait les outils herméneutiques. En réalité, ce que l'auteur n'a pu dire que partiellement ou n'a pas du tout pu dire doit être cherché dans ce silence qui est un terrain fertile pour toute personne s'intéressant au document-matrice, car « chaque parole, une fois prononcée, retentit, puis s'affaiblit, s'efface et tombe dans le silence. Ce silence ultime est significatif et indispensable. En se superposant au son, en l'avalant, il marque la fin du discours. Pause destinée à la réflexion, il prolonge le dit

²²Wolfgang Iser, « L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique » dans *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, éd. Laurent Mellet et Shannon Wells-Lassagne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

et incite le lecteur à relire, à réécouter, repenser, reconsidérer pour mieux comprendre²³ ». Cela nous aide à comprendre ce en quoi consiste en son fond l'écriture. Il y a plus, car « écrire est, avant tout, susciter le silence²⁴ ». En bref, c'est laisser des trous, des vides et des failles. À ce compte, le lecteur ou toute autre personne se voient assigner le rôle d'interpréter, de commenter, de réécrire un autre texte, voire un nouveau. C'est à bon droit, nous pensons que pour saisir le sens profond de ce qui se joue sur la scène de Pinter, le spectateur doit dépasser les apparences, comme on l'y exhorte dans la pièce *Night School* :

Sally: Digging what?

Walter: Rare manuscripts. Out of tombs²⁵.

Pour cette raison, dans le cadre de notre recherche, nous nous proposons d'investir ce silence pour nous imprégner de la méta-réalité et de la sous-réalité, de ce qui existe au-delà ou en-deçà, c'est-à-dire cette réalité vraie mais « inaccessible » ou dissimulée de manière délibérée ou involontairement. Partant de l'idée que tout texte dit à la fois ce que son auteur a voulu dire mais aussi autre chose qu'il n'a pas pu ou voulu exprimer et que « le théâtre est un voile, cachant et montrant à la fois les formes et les visages; transparent d'être opaque, opaque d'être transparent : il faut imaginer tout le rideau de théâtre ouvert d'un côté et fermé de l'autre²⁶ », nous nous intéressons au silence dans le seul but d'en extraire les voix essentielles et de nous rapprocher autant que faire se peut de ce qui ne cesse de fuir. En fait, ce à quoi tend une telle approche qui se fonde sur une lecture génotextuelle (approfondie), c'est appréhender le sens profond de ce que Pinter n'aborde que superficiellement, ce qu'il ne révèle pas à travers le discours oral et écrit, ce qu'il ne fait apparaître dans ses textes et représentations (scène et films) que d'une manière implicite. Par cette étude, notre intention est de subsumer la quiddité verbale en nous proposant de « considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien, ou encore mettre à nu les fils de silence dont

²³Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag, 2004, p. 21.

²⁴Pierre Garrigues, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 228.

²⁵*Night School*, Plays 2, p. 208.

²⁶Daniel Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 91.

elle est entremêlée²⁷ ». Nous avons moins à nous intéresser au silence comme absence de sons qu'à ce qui est son importance et son impact dans cet univers dramatique. Tout serait simple et bref, si le silence traduisait juste une réalité sonore manquante. Précisons, à ce niveau, que les choses sont plus complexes qu'on ne le pense. Chez Pinter, le silence est à la fois protéiforme et polysémique. Reste que quand bien même le théâtre serait notre principal champ de réflexion, vu la densité de la production artistique de Pinter, toute approche du silence nous oblige à nous intéresser également au traitement qui en est fait dans les domaines poétique et filmique qui ont constitué pour lui deux autres centres d'intérêt. Du reste, nous nous y donnons entre autres pour objectif la perception de ces réalités profondes que l'œil ne verrait pas, que « l'oreille n'entendrait pas, mais que l'âme comprendrait²⁸ ». Nous dirons que ce qui constitue la substance quintessentielle de l'expression de Pinter n'est pas dans la « surcharge » verbale, mais plutôt dans le minimalisme, dans l'économie des mots. L'écriture de Pinter viserait à exprimer sans dire, à faire voir sans montrer. Non qu'il veuille compliquer les choses, mais surtout parce que son projet téléologique est d'amener le public à mettre un nom sur les réalités. Si faire voir, c'est suggérer les choses; les montrer revient à les décrire. De fait, la signifiante et la signification de l'écriture du silence se trouvent plus dans sa capacité à dire plus largement pendant qu'elle décide de taire ou qu'elle refuse de dire que pendant qu'elle se met à s'exprimer. En effet, le silence dont il s'agit dans cette étude n'a rien à avoir avec ce qui est communément compris comme absence de toute réalité sonore. Ce que nous traduisons par silence a une autre inscription sémantique : il est cet élément qui suit le langage comme son ombre ; ils sont inséparables. Étant donné que le silence de Pinter n'est pas du tout autotélique et que ses énoncés ne sont pas tautégoriques (puisque'il veut que le lecteur ou l'auditoire se fassent un argument de ce qui n'a pas été dit ou montré clairement), dans le présent projet nous essaierons d'aller au-delà et en deçà des mots, de comprendre ce qu'il y a entre les mots, entre les répliques, ce qui se passe pendant et avant les pauses ou les interruptions.

Le théâtre de Pinter n'est pas un espace d'incommunicabilité, tant s'en faut : le silence qui y est très présent montre que nous communiquons très bien par ce que nous ne disons pas. De ce fait, à quelques rares individus qui seraient encore tentés

²⁷Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 58.

²⁸Jean Tardieu, « Oswald et Zénaïde », dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 152.

de penser que ce théâtre qualifié d'absurde ne recèle que peu d'intérêts, nous tenons à rappeler que les questions qui y sont soulevées sont d'une importance capitale. En elle-même, encore que célèbre, cette désignation s'accompagne de nombreux silences qui méritent d'être explicités. Au point que nous nous donnons, entre autres, pour mission d'aller chercher ce qui est derrière cette poétique et cette rhétorique du silence, ce refus délibéré de ne rien dire, de ne rien communiquer clairement au public. Certes, le silence qui traverse les œuvres de Pinter, est un signifiant de degré zéro, cependant on ne peut occulter son signifié qui est loin d'être de degré zéro. Dans le fond, si le théâtre de Pinter s'abstient de dire clairement les choses, c'est dans le but de montrer les limites et les défaillances du langage. À la lumière de la mise en scène du silence, nous ne pouvons résister d'affirmer que le langage est un outil qui, comme nous l'avons dit plus haut, permet de ne rien dire, de dire le rien ou au mieux de suggérer. En même temps, nous entendons réfléchir sur les autres moyens humains, en dehors de la parole et de l'écriture, qui chercheraient à repousser les limites du code linguistique, à pallier sa pauvreté, ses insuffisances et défaillances. Notre étude se propose ainsi d'une meilleure lecture de l'existence du silence dans les deux champs où s'inscrit le langage, à savoir celui de la communication et celui de la représentation.

Encore une fois, le plus important pour nous, dans l'œuvre de Pinter, résiderait dans cette grande part laissée au questionnement, au commentaire et à la liberté interprétative. Nous intéressent aussi des formes comme l'implicite, le non-dit, l'indicible, le sous-entendu, l'insinuation qui conceptualisent le silence. Derrière les mots et les gestes se joue la pire comédie humaine (celle des manœuvres malveillantes). Un travail approfondi de ce qui relève du corps, à savoir le kinésique (gestes), la chirologie (langage des mains), du scopique (regard), du verbal (textuel et oral), du scénique, notamment la gastique (nourriture), la chronémique (durée de communication), la proxémie (distance dialogique), le vestimentaire aussi bien que du dramaturgique s'impose. Lors même que Pinter aurait toujours entretenu des relations ambiguës avec ses origines juives, ne pas intégrer la part du fait religieux dans notre analyse, c'est laisser en marge un important pan d'une réalité qui surgit irrésistiblement dans ses écrits. Car il faut se souvenir qu'il est né et a grandi au sein d'une vaste communauté d'obédience judaïque à l'Est de Londres.

Dans la voie où nous nous lançons, se pencher sur des réalités noétiques (pensées) et esthétiques (en rapport avec les sensations) est un exercice indispensable, car tout travail qui ferait abstraction d'une partie ou de toutes ces réalités conduirait à une connaissance fragmentaire, subjective et superficielle de ce qui fait le génie et la particularité de l'écriture (poétique, dramatique et scénaristique) et des productions de Pinter. Mener un travail de réflexion sur le silence, c'est s'élever au-dessus du sens obvie. Aussi sera-t-il question de s'abandonner à l'ésotérisme textuel ; de considérer le vide sémantique et de chercher ce qui ne s'écrit pas. Dans cette présente étude, nous tenons à exprimer et à communiquer ce qui ne cesse de s'échapper au logos. Notre objectif est d'essayer de retrouver la lettre manquante, le mot manquant et d'explicitier ce que le dramaturge laisse à notre appréciation. Le but est de se rapprocher des réalités de ces mondes (celui des choses, des idées, des sentiments, etc.) qui refusent toute saisie verbale. Ainsi, s'agit-il d'une étude qui essaie de remonter les voies empruntées par Pinter pour combler les manques qu'il attribue au langage, à ses limites sémantiques. Nous cherchons principalement à remédier à ce manque à lire, à voir et à entendre ; même s'il faut, par ailleurs, considérer les deux raisons fondamentales qui sont à l'origine du silence, notamment la volonté de se taire qui succède à l'impossibilité de dire, de se servir des mots du langage due à plusieurs raisons. Dans une certaine mesure, quand l'essentiel est passé sous silence, ne rien dire, c'est encore dire quelque chose. En s'abstenant de dire, le sujet invite son entourage à prendre en charge ce qui n'est pas dit. Sans doute la principale question est-elle comment arriver à comprendre et à mener convenablement cette mission. En tous les cas, parler du silence dans le texte de Pinter revient à examiner le rapport entre ce qui est dit, ce qui reste à dire et ce qui ne sera jamais dit, ce qui ne pourra jamais être dit ni par les personnages ni par l'auteur, faute de mots pour le dire ou du fait des limites du pouvoir du verbe. Et comme l'homme est, par essence, un composé de signes et d'affects instables mais aussi de discours et de sensations, nous imaginons toutes les difficultés qu'il a pour disposer de moyens adéquats pour convertir ses émotions en significations, c'est-à-dire arriver à des formulations verbales claires et nettes.

En principe, la perspective dans laquelle nous nous inscrivons promet de déterminer le sens du silence suivant le contexte. S'il n'est besoin de rappeler qu'un mot n'a de sens que dans son contexte. Autant peut en être dit sur le silence dont le rôle et la signification dépendent d'autres réalités comme le corps, le langage, etc. Un silence ne peut signifier ou être compris que par rapport aux éléments qui l'entourent et qui le déterminent. Pris en dehors du contexte qui l'a vu naître, le silence reste ambigu, voire incompréhensible. Pour saisir toute la dimension du silence, il faut faire appel aux réalités sans lesquelles il ne saurait exister. Il est à mettre en corrélation avec leurs effets et sens. Le silence est à comprendre par rapport à ce qui le précède, ce qui le suit ou ce qui l'accompagne, à savoir le visuel, le verbal, le sonore ou le corporel. Beaucoup d'éléments sont donc à prendre en considération dans l'étude du silence. Le silence n'existe et ne peut avoir de sens que lorsqu'il est mis en relation avec d'autres réalités qui peuvent lui être circonvoisines ou lointaines. Même s'il existe un silence comme une relative imperceptibilité du bruit ou une absence sonore de mots du langage, signalons tout de même qu'il est, chez Pinter, presque toujours habité. Il serait encastré de doutes, d'interrogations, d'appréhensions, de réflexions, de questionnements, etc. Encore se doit-on de préciser que si le silence occupe l'essentiel de notre réflexion, c'est parce que les œuvres de l'auteur sur lesquelles nous nous sommes focalisé et qui constituent nos principales ressources semblent mettre l'accent sur cette réalité par laquelle l'homme peut espérer retrouver une partie de ce qui lui a échappé par le langage des mots. Parler ainsi du silence dans le contexte théâtral de Pinter, c'est reconnaître l'intérêt qui s'attache au corps et à son expression. À ce propos, toute étude qui se consacre au texte doit aussi intégrer une autre dimension qu'est cette masse visible truffée de signes et de messages. Qu'il soit mobile ou immobile, le corps est toujours vecteur de significations sur scène, sur écran ou dans la corporéité textuelle. Le corps est un médium par lequel les acteurs montrent de profondes réalités sur scène : « Ce dont on ne peut parler, il reste à le montrer²⁹. »

²⁹Daniel Bournigaux, *La communication par la bande*, Paris, Édition La Découverte, 1992, p. 60.

Quant à son rapport au discours, le silence, en tant que l'avvers du langage, l'accompagne. Il est derrière les mots, entre eux, en-deçà ou au-delà d'eux. Nous pouvons aussi le retrouver ailleurs, puisqu'il est présent dans nos gestes, nos regards et les objets, en action comme dans l'inaction. Le silence est inséparable de l'être, de son environnement, de sa vie et de ce qui lui survit. Que le sujet parle, qu'il se taise, qu'il bouge, qu'il s'arrête, que l'existence continue ou qu'elle cesse, le silence sera toujours là. Il en va de même pour le sens et la signification du silence qui sont à chercher dans ce qui est perceptible mais aussi dans ce qui est infra-sensible. Il peut être lié à un espace, à un instant et à un acte manifestes comme il peut exister quand bien même tous ces éléments seraient absents. À en juger d'après ces données, le silence existe aussi bien dans le bruit que dans l'immobilité. Le bruit absolu n'existe pas : il est fait de réalités audibles et d'éléments inaudibles dont fait partie le silence. Le bruit envahit et submerge le silence, mais en aucun cas il ne l'efface ni l'enraie. Le silence serait donc doté de ce don d'ubiquité, vu son omniprésence. Ce silence multiple et polyvalent, pour ne citer quelques chefs-d'œuvre, ouvre et clôt *The Caretaker*, et traverse tout *The Birthday Party*. L'étude du silence devient un impératif à l'ère de la fragmentation³⁰, de l'équivocité, à l'âge où aucun discours ne peut revendiquer la restitution unique de la pure vérité. Ce qui, en outre, remet en question la fonction épistémologique du langage. L'ébrèchement du tissu verbal justifie plus que jamais l'existence des silences et tant d'autres éléments qui échappent au langage. Dans sa tentative de rendre compte de ce qui est, de ce qui était ou de ce qui sera, le langage des mots laisse apparaître son rapport précaire et fragile à la réalité. L'inadéquation et le divorce d'avec l'objet en constituent les principales questions. Il n'en est guère surprenant de mentionner en guise de rappel que cette mise en question du langage a été déjà formulée dans la première moitié du vingtième siècle par des linguistes, des logiciens et des psychanalystes tels que Kurt Gödel, Stephen Cole Kleen, Sigmund Freud, pour n'en citer que les plus illustres. Tout bien considéré, en nous intéressant à ces « désordres qui sont scellés³¹ » dans le verbal, notre propos est de montrer que ce qui est décrit comme aberrant ne l'est qu'à tort, puisqu'en fouillant dans ce qui est tu, l'on trouve le sens. Dans cet art

³⁰B. Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*.

³¹Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visibles 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, p. 121.

de scène qui nous occupe, le silence nous invite à aller au-delà du langage, à le dépasser pour se rapprocher de l'inarticulé, de l'innommé, de l'indicible et de l'innommable. Le théâtre de Pinter ouvre la voie à plusieurs champs herméneutiques menant au secret des secrets. Au mieux permet-il d'acquérir une sagesse syncrétique et de renoncer au prétendu savoir éclectique que propose le verbal. Du reste, le silence peut s'expliquer également par un manque d'informations concernant des faits du vécu ou par un manque d'expérience. Suffit-il uniquement d'avoir vu ou entendu pour pouvoir écrire ou dire ? Il est difficile d'y croire quand on y réfléchit bien, surtout que le péché par omission montre que l'on ne peut tout dire, qu'il y a des faits qui échappent à la langue et qui restent tapis dans le silence. À d'autres occasions, consentir à faire face au silence, c'est s'engager également dans cette logique qui consiste à montrer ou à dire sans passer par le langage verbal. C'est se proposer « de parler au regard, de parler par le regard », c'est-à-dire inscrire le « langage dans le champ du regard³² », d'autant plus que « les objets et les corps parlent grâce au regard qui les crée³³ ». À ceci près que le théâtre constitue le cadre principal de notre réflexion, il s'impose à nous de préciser que la complexité et l'immensité du silence s'étendent à d'autres arts tels que la danse, la musique et le film. Ainsi, une immersion dans leur pouvoir expressif et dans leurs limites devient une voie obligée. Et, s'ils peuvent prendre le relais du verbal, soulignons tout de même qu'ils auront toujours besoin du langage pour leur interprétation et leur ekphrasis (transcription scripturale). Simplement, ces disciplines mettent en relief l'impuissance de l'outil linguistique à signifier certaines réalités (événements, expériences, phénomènes) à cause de leur nature, ampleur et densité qui lui montrent à la fois ses propres limites et défaillances ontologiques. Et compte tenu de son pouvoir d'interprétance, c'est-à-dire du rôle métalinguistique que peut jouer le langage des mots par rapport aux autres modes de communication, nous réfléchissons davantage sur d'autres formes de langage identifiées à cette occasion. De plus, quelques représentations scéniques et adaptations filmiques (télévision ou cinéma) feront aussi l'objet d'analyses et de

³²Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, « Silences du langage, langage du visage à l'âge classique » in Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'art de se taire*, Montobbot-saint-Martin, Éditions Jérôme Million, 1987, p. 54.

³³ Laurie Laufer, « J'ai fait silence », p. 40.

commentaires sous l'angle du langage et du silence, de ce qui y est apparent et de ce qui y est latent (visible et caché), mais aussi dans une perspective intermodale, vu l'appartenance du silence (discursif), de l'immobilité (kinésique) et de l'obscurité (visuelle) au phénomène du vide. Le filmique nous intéresse à la fois en ce sens qu'il supplée au verbal et qu'il peut, à son tour, devenir du silence. Mais par-dessus tout, même si ce qui fait le succès artistique de Pinter se trouve plus dans son travail de dramaturge, de scénariste, de metteur en scène ou d'acteur, ce serait dommage pour la connaissance de son œuvre globale de passer à côté de la richesse contenue dans les rares poèmes qu'il a composés à l'aube de sa carrière d'écrivain. Le passage de la poésie au théâtre n'est-il pas une façon de montrer que l'un comme l'autre offrent des possibilités d'aller au-delà du discours, de tendre vers l'inexprimable ? À ce sujet, le nombre restreint de poèmes sur lesquels nous allons focaliser notre analyse du silence dans la littérature poétique, de par leurs capacités suggestives, leurs puissances allusives, leur profondeur et leur hermétisme, constitueraient les premières productions « silencieuses » de Pinter sur la corruption, l'hypocrisie, l'amour, etc. Étant donné la concision du discours et le style condensé de l'écriture des vers de ces poèmes, nous ne mettrons pas l'accent sur les mots mais plutôt sur leur allusion, sur leur expressivité sonore, sur leur nexus musical. Cette première expérience lyrique constitue sa première prise de contact avec la rhétorique du silence qui cherche à défier l'indicible, l'inexprimable par l'usage d'un minimum de mots pour suggérer un maximum de sens.

Bien plus, en raison de l'insubstantialité du silence (sa nature protéiforme), nos efforts de définition seront tout d'abord fondés sur son acception dans d'autres arts, en philosophie, en linguistique, en mystique, en science et en littérature, en particulier sous la plume d'autres écrivains de l'après-Auschwitz. Loin de se laisser appréhender tout de suite dans son entièreté, le silence exige alors une démarche autour de champs de réflexion précis. Pour cela, une rapide incursion dans les domaines précités est opportune en ce sens qu'elle nous aidera à comprendre davantage cette réalité aux nombreuses propriétés différentielles (contrairement à deux néants qui resteront sempiternellement identiques, deux silences sont toujours différents) et à voir comment les définitions qui y sont données sont reprises dans l'œuvre de Pinter. On aurait également tort d'attaquer directement le silence sans s'appuyer sur d'autres textes, étant donné la pluralité et la polyvalence qui le

caractérisent. La pensée artistique de Pinter serait la cristallisation des silences que l'on pourrait rencontrer dans la vie. Fort probablement influencé par les domaines énumérés ci-dessus, son discours en épouse les formes, en prend les allures et y puise. C'est en ce sens que nous entendons nous lancer dans une appréciation sémiotique et pragmatique du silence dans le texte dramatique, poétique, scénaristique et audiovisuel (le film). Une étude sémiotique descriptive nous amènera à examiner les comportements non-verbaux tels que la gestion socioculturelle de l'espace, du temps, de la gestuelle, des langages non-verbaux à savoir l'image, les vêtements, les costumes, etc. Ainsi, seront analysés de plus près les documents écrits et audiovisuels à notre disposition. Pour les besoins, seront considérés des scénarios, des pièces de théâtre, des poèmes et des films. Enfin, nous limitons notre champ de réflexion à ce monde fragmenté, complexe et incertain, voire pinteresque que l'*Oxford English Dictionary* définit comme « *marked especially by halting dialogue, uncertainty of identity, and air of menace* », à trois axes principaux autour desquels s'articulent les différentes formes et connotations du silence :

- 1- Les silences textuels et leurs significations ;
- 2- Les silences scéniques et leurs valeurs ;
- 3- Les silences filmiques et leur portée.

PREMIÈRE PARTIE

La dialectique du bruit et du silence dans le théâtre de Pinter

Chapitre I : La perception de la réalité du bruit

Avant tout examen macroscopique du silence, il importe d'abord de s'interroger sur la perception du bruit par Pinter. Il serait difficile de vouloir mettre en valeur le silence ou de le mettre en pratique, sans avoir la moindre idée de ce qui le distingue de son antonyme, sans quoi personne ne pourrait parler de son existence. Pour comprendre ce en quoi consiste le bruit, il paraît important de le chercher dans la nature qui est réputée être le cadre spatial par excellence où régnerait un parfait silence. Contrairement à la croyance générale qui a presque souvent tendance à associer la nature à la tranquillité, nous essaierons à l'aide du scénario de Pinter, *The Go-Between*, de montrer que tout n'est pas toujours calme dans la nature. Grâce à cette campagne anglaise qui nous sert à la fois de cadre spatial et de lieu d'expérimentation, nous découvrons que la frontière entre le bruit et le silence n'est pas toujours stable. Elle se révèle souvent poreuse. Car, si ce n'est pas l'homme qui vient envahir le silence du milieu naturel avec du bruit (« Sound of approaching horses' hooves. A pony carriage drives by on the road... »), c'est cette nature « silencieuse » elle-même qui fait entendre ses voix à travers les éléments qui la constituent ou qu'elle abrite (« Sound of flowing river³⁴ »). Et pour insister davantage sur la fragilité de ce silence naturel, dans un poème comme « Hampstead Heath », nous ne saurions manquer de donner l'exemple de cet individu qui fuit tout bruit domestique pour se réfugier dans le silence de la nature. En effet, après quelques brefs instants de quiétude, la clameur chasse le bonheur. Tout autour de l'homme change, car la nature décide de faire entendre sa voix par des grondements de tonnerre. Dans cette atmosphère qui fait penser à celle de l'apocalypse, cet homme est si porté vers des réflexions sur sa fragilité et son destin que tout discours audible le quitte:

I, lying on grass, lie
In the thunderclapping moment,
Eradicate voice
In the green limit [...] ³⁵.

³⁴ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 3.

C'est d'ailleurs en ce sens et à rebours de ce qu'Anna et tant d'autres individus pensent que Deeley montre, dans *Old Times*, que tout n'est pas étale et tranquille dans la nature. Il apparaît que, malgré son ampleur et son étendue, le silence n'y règne pas définitivement. Quand bien même sa présence serait manifeste et perceptible, cela ne signifie pas pour autant l'effacement de tout élément propre au bruit, ainsi que le laisse entendre Deeley :

Anna: Listen. What silence. Is it always as silent?

Deeley: It's silent here, yes. Normally. You can hear the sea sometimes if you listen very carefully³⁶.

À en juger à la lumière de ces expériences et pour cause, il est évident que le bruit peut venir de différentes sources et qu'une attention particulière nous aide à remarquer la présence des réalités sonores là où on a tort de les penser totalement absentes. Il est à remarquer, ailleurs, que les causes du bruit peuvent être soit humaines, soit naturelles, sans négliger la part de ce qui relève du matériel. C'est du reste ce à quoi Pinter fait allusion en nous faisant plonger dans le quotidien de certains de ses personnages, par la voix de Max dans *The Homecoming* : « But I can't stay in there [the kitchen]. You know why? Because he's always washing up in there, scraping the plates, driving me out of the kitchen, that's why³⁷. » Sans doute est-ce à ce niveau que nous pouvons essayer de comparer le bruit en tant que tel aux autres productions sonores. Pour ce faire, précisons d'abord que le bruit est un ensemble composé d'éléments sonores sans harmonie. En opposition avec le son musical, par exemple, le bruit prend très souvent possession de l'appareil auditif, et non sans gêne : « Le bruit est essentiellement ce qui fait irruption, ce qui s'impose à nous sans que nous l'ayons appelé, et, en ce sens-là, la modalité première de sa manifestation est de déranger. Y compris là où nous l'avons sollicité, nous sommes comme étonnés de son advenue. L'oreille possède difficilement ce qu'elle reçoit », nous explique Jocelyn Benoist³⁸. Ce qui corrobore parfaitement l'idée de Pinter selon laquelle, au delà d'un certain seuil, le bruit devient agaçant. Dans *Silence*, par exemple, Bates, ce vieil homme ne peut plus trouver de sommeil et de calme, à cause du bruit et des cris

³⁵ *Collected poems and prose*, p.7.

³⁶ *Old Times*, Plays 3, p. 257.

³⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 45.

³⁸ Jocelyn Benoist, *Le Bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p. 192.

de ses jeunes voisins: « I'm at my last gasp with this unendurable racket. I kicked open the door and stood before them. Someone called me Grandad and told me to button it. It's they should button it. Were I young.... / It's a question of sleep. I need something of it, or how can I remain alive, without any true rest, having no solace, no constant solace, not even any damn constant solace. I'm strong, but not as strong as the bastards in the other room, and their tittering bitches, and their music, and their love³⁹. » On ne saurait mieux dire qu'au-delà d'un certain niveau, le bruit insupportable et dérange. Pour montrer ce en quoi consiste le tapage nocturne, le texte de Pinter, *The Homecoming* nous met face à des sommeils perturbés et le repos troublé : « What's going on here ? You drunk ? What are you shouting about ? You gone mad ? Prancing about in the middle of the night shouting your head off. What are you a raving lunatic⁴⁰ ? » C'est sans doute à cause de la nuisance sonore dont son fils est responsable sous l'influence de sa belle fille que l'on voit Max descendre pour rétablir l'ordre. Aucun sommeil n'est possible aussi longtemps que Lenny et Ruth continueront à hurler. Alors que le bruit est cause d'irritation et de trouble, le silence dont réclame Max est apaisement et confort.

En outre, on retrouve dans le théâtre de Pinter la question liée à la perception de la réalité sonore. En ce sens-là, dans *A Slight Ache*, nous pouvons observer comment les personnages perçoivent différemment un bruit. Tout d'abord, accordons que nos perceptions et nos appréciations de cette réalité varient suivant nos états sensoriels et physiologiques individuels. En fait, si l'on regarde bien, là où certains personnages qui sont aidés par une bonne perception auditive arrivent à entendre les bruits, même les plus faibles ; d'autres en sont réellement privés à cause, croyons-nous, d'une certaine audition défailante qui ne leur permet guère de saisir les bruits sourds :

Flora: Can you hear him?

Edward: Hear him?

Flora: Buzzing.

Edward: Nonsense. How can you hear him?

It's an earthenware lid⁴¹.

³⁹ *Silence*, Plays 3, p.193-194.

⁴⁰ *The Homecoming*, Plays 3, p. 43.

⁴¹ *A Slight Ache*, Plays 1, p. 155.

À la lecture de ce qui précède, nous sommes fondés à soutenir qu'Edward a tort de vouloir rejeter en bloc les bourdonnements de la guêpe constatés par Flora. Bien que l'insecte soit enfermé dans une boîte dont le couvercle est en terre cuite, cela ne signifie pas nécessairement une impossibilité à toute perception du bruit qui peut s'y dégager. L'aperception du bruit diffère d'un individu à un autre. Si, à un certain seuil de production sonore, certaines personnes ont du mal à capter le moindre son, pour d'autres, cela ne constitue qu'un petit détail. À ce niveau, nous sommes amenés à nous pencher sur l'état d'Edward. Souvenons-nous que le corps est un système et que la défaillance d'une de ses composantes peut se répercuter sur tout le reste. Aussi ne saurions-nous trouver des arguments plus justes ailleurs que dans ce qu'Edward même dit sur son propre état perceptif : « I have a slight ache in them [eyes]⁴². » Même si ces problèmes oculaires peuvent faire objet d'une autre interprétation, à ce stade-ci, ils sont mis en avant pour montrer que l'avoir perceptif du personnage n'est plus intact. L'attention du spectateur est ainsi dirigée sur les problèmes de perception du personnage. En comparaison, si Flora a pu faire entendre son expérience quant au bruit produit par la bestiole, c'est grâce à une certaine conjugaison cénesthésique perceptive, au moment où cela fait défaut à son mari. De là viennent alors les raisons pour parler de certaines anomalies auditives telles que la surdité. Précisons que la surdité dont Edward est frappée ne concernerait que quelques réalités sonores. La forme de surdité que nous venons de voir ou celle développée dans *Night School* n'est pas une absence totale de perception auditive, mais plutôt une perception indistincte, à partir d'un certain rayon spatial. Et le cas d'Annie dans *Night School* est édifiant, car il est clair qu'elle peut entendre des voix de l'autre côté où discutent son neveu et sa colocataire, cependant il lui est impossible d'expliquer clairement ce qu'ils se disent là-bas. Son écoute ne lui permet que de recevoir des bruits confus des mots échangés par ceux qu'elle est venue espionner :

Annie: Still talking.

Milly: What are they talking about?

Annie: I can't make it out.

Milly: I should have gone. You're as deaf as a post⁴³.

⁴²*Ibid.*, p. 156.

Il est frappant de remarquer que même s'il lui est possible d'entendre la discussion entre Walter et Sally en les espionnant verbalement, Annie ne peut s'imprégner totalement du contenu verbal de leur échange, car tout ce qui lui parvient ne serait constitué que d'éléments sonores indistincts, et non des mots distinctement sélectionnés par ses oreilles. Elles sont privées de ce pouvoir d'identification distincte de réalités verbales au-delà d'une certaine limite spatiale. À ces réalités s'associent d'autres dont certaines sont classées dans la catégorie des bruits infra-sensibles qui ne peuvent être perçus que dans les instants d'un profond silence. Cela signifie que le silence n'est possible et effectif dans un endroit que dès l'instant où aucun élément sonore n'est perceptible. En clair, en l'absence de l'homme ou de toute autre source de production sonore dans un lieu, c'est le silence qui y règne et qui s'y montre réellement présent par ses caractéristiques physiques qui sont loin de ressembler à celles du bruit. Tout devient alors calme et paisible, au point que cela ne peut passer inaperçu, ainsi que le spectateur peut le noter dans cette chambre-ci dans le scénario d'*Accident* de Pinter : (« Int. Sitting—Room—Empty. No sound⁴⁴ »). À ce point, nous ne saurions pas noter que quand toute production sonore environnante s'estompe, l'individu ne peut éviter d'entendre le bruit de son organisme, tel que le mentionne l'un de ses personnages, Deborah, dans *A Kind of Alaska*. Le calme est si évident qu'elle a l'impression d'entendre du bruit venant des parties généralement insoupçonnées de son corps : « You can't imagine how still it is. So silent I hear my eyes move⁴⁵. »

I.1. Essence ontique et nature polythétique du silence

Pour comprendre le rapport du silence au langage, nous trouvons normal d'essayer de cerner l'élément verbal et de demander : que signifie réellement parler? À la question qui vient d'être posée, nous répondons que la parole, qui en est le substantif et le produit, souffre d'un manque ontologique. À tous égards, l'essentiel n'est jamais dans l'être des mots du langage, tel que l'explique Pinter dans son célèbre discours lors du septième festival de théâtre à l'université de Bristol :

⁴³*Night School*, Plays 2, p. 210.

⁴⁴*Accident*, Screenplays 1, p. 356.

⁴⁵*A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 189.

« J'éprouve à l'égard des mots des sentiments mitigés... Me mouvoir parmi eux, les choisir, les regarder apparaître sur la page, tout cela me procure un immense plaisir. Mais en même temps les mots m'inspirent aussi un autre sentiment très fort, qui n'est rien moins que celui de la nausée. Un tel poids des mots nous assaille chaque jour, mots prononcés, mots écrits par moi et par les autres, la masse de cette terminologie éculée, morte, de ces idées rabâchées et changées de sens, finit par n'être plus que platitude, banalité, absurdité [...]»⁴⁶. » Ce qui frappe encore, c'est que cette méfiance vis-à-vis du langage, pour ne pas dire qu'elle hante Pinter, apparaît dans son théâtre où des personnages le soulignent sans tergiverser. À ce sujet, dans *The Moonlight*, on perçoit que le langage fait souvent des dégâts, à chaque fois que des locuteurs volubiles s'en emparent. D'ailleurs, Bel le résume parfaitement en montrant ce qui distingue le langage d'Andy de celui des autres personnages : « Yes, it's quite true that all your life in all your personal and social attachments the language you employed was mainly coarse, crude, vacuous, puerile, obscene and brutal to a degree. Most people were ready to vomit after no more than ten minutes in your company. But this is not to say that beneath this vicious some would say demented exterior there did not exist a delicate even poetic sensibility, the sensibility of a young horse in the golden age, in the golden past of our forefathers»⁴⁷. » Les mots ne sont jamais définitivement sous le contrôle de l'usager. Dans bien des cas, l'expérience révèle que les outils verbaux dont nous pensons disposer entièrement se montrent rebelles et que ce nous tenions pour acquis disparaît. Tout laisse entendre que ce que nous voulons que les mots expriment n'est presque jamais abordé. D'où le cri de désespoir de Philippe Jaccottet concernant les difficultés nominatives liées aux mots : « De nouveau je m'égare en eux, de nouveau ils font écran, je n'en ai plus le juste usage»⁴⁸. » Les mots n'arrivent ou ne peuvent pas souvent dire ce que nous désirons exprimer. Tel qu'il apparaît dans la pièce de Pinter, *Night School*, les mots du langage verbal diraient souvent autre chose que ce que nous souhaitons nommer, comme on peut le voir dans l'énoncé suivant : « I'm married to three women. I'm a

⁴⁶Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 49.

⁴⁷*Moonlight*, Plays 4, p. 335.

⁴⁸Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons et chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994, p. 82.

triple bigamist⁴⁹ », produit par Walter au cours d'une discussion avec Sally. En toute logique, en le suivant dans ce qu'il produit verbalement, il est clair que l'on doit aboutir au résultat de trois fois deux qui donne six femmes ($3 \times 2 = 6$). En réalité, ce n'est pas ce qu'il veut dire, mais comme il fait face aux limites du langage qui ne peut plus lui donner le mot exact qui traduit un homme qui vit conjugalement avec trois femmes, il se résout aux seuls mots dont il dispose à cet instant précis de l'échange. Un vide sémantique lui a donc fait dire ce qui est loin de correspondre à la réalité qu'il souhaite nommer. Encore que les mots nous induisent en erreur ou ne nous permettent pas de nommer précisément les choses, cela ne nous rebute pas. Car, en tant que locuteurs potentiels, nous ne parlons que parce qu'il nous est impossible de ne pas le faire : « Nous sommes des ombres bruyantes⁵⁰. » Le langage ne fait entendre que des aberrations qui témoignent d'un esprit qui rencontre des difficultés à s'approprier des réalités qui ne cessent de se dérober. La prise de parole n'est pas dictée par la loi de produire du sens, mais plutôt par le désir de se faire entendre et de s'entendre : « La voix est de l'ombre qui se meut dans un surcroît d'obscurité à laquelle nous demandons inlassablement de nous éclairer⁵¹. » Ce qui motive une parole ne peut alors se comprendre qu'une fois que les mots se sont tus. En partant du constat que le langage est un outil qui permet au locuteur de cacher, de dissimuler, entre autres, ses pensées, nous admettons, par la même occasion, que « le reste est silence⁵² ». Car, de par sa nature même qui se révèle défaillante et limitée, le langage ne peut pas répondre aux exigences de transparence, de clarté et d'exhaustivité au sujet des réalités *extra mentem* (empiriques) et des éjets, de ces réalités non traduisibles en phénomènes, d'autant plus que « tout phénomène de langage n'est pas destiné à être communiqué⁵³ ». Il est vrai que ce langage est un élément du bruit qui est étroitement lié à l'homme et à son cadre existentiel. L'être humain produit sans cesse du bruit, à mesure qu'il mène ses activités ou qu'il agit. En plus des discours qui brisent le silence, les mouvements et les déplacements d'un sujet dans l'espace peuvent être pour autant à l'origine de productions sonores. Reste que cet être auteur de bruit est aussi capable de silence. Le silence est ce qui s'impose irrésistiblement,

⁴⁹ *Night School*, Plays 2, p. 209.

⁵⁰ Richard Millet, *La Voix et l'Ombre*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² William Shakespeare, *Hamlet*, V:2.

⁵³ Michèle Aquien, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 10.

vu les failles et les limites du verbal. On le voit, qu'il s'agisse dans la représentation ou dans la communication, le langage ne peut pas remplir entièrement la fonction qui lui est dévolue : celle d'aider à comprendre ou à se faire comprendre. Le silence s'invite alors dès l'instant où l'on se demande où est le vrai, où est le faux dans un énoncé, qu'est-ce que cela veut bien dire, etc. On est même tenté de déduire qu'il y a autant, voire plus de silences que de mots prononcés dans un discours. En d'autres termes, ce n'est qu'à la suite de cette parole vide et bruyante, ou plus précisément dans la réflexion dont elle est la cause que du sens se crée, ainsi que le souligne Maurice Blanchot : « Le langage ne commence qu'avec le vide ; nulle plénitude, nulle certitude ne parle ; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. Au point de départ, je ne parle pas pour dire quelque chose, mais c'est un rien qui demande à parler, rien ne parle, rien trouve son être dans la parole et l'être de la parole de la parole n'est rien⁵⁴. » Il appert donc qu'une parole ne s'accomplit véritablement qu'une fois qu'elle retourne dans le silence. Ce n'est que de cette façon que de la certitude, de la plénitude et du sens peuvent advenir, car même si elle ne dit rien cette parole aura suscité bien des réflexions. Nos propos, en raison de leur vacuité, font aussi bien réfléchir nos interlocuteurs que nous-mêmes.

Par nature, le langage est un outil d'expression paradoxal, car c'est par lui qu'un sujet peut faire entendre des choses, en même temps qu'il en dissimule ou qu'il en tait. Il peut même en omettre plus qu'il prétend en dire. Pour le dire en termes pintériens, là où une bonne gestion des mots du langage verbal peut être gage de sécurité, une parole bavarde et incontrôlée représente un danger aussi bien pour un locuteur que pour son entourage, ainsi qu'en témoigne Deborah dans *A Kind of Alaska* : « Where's Jack? Tongue-tied as usual. He's too shy for his own good. And Pauline's so sharp she'll cut herself [...] »⁵⁵. À s'en tenir aux portraits que Deborah fait de sa sœur et de son frère et qui s'opposent dans le fond et dans la forme, on est fondé d'admettre que toutes les menaces que l'on impute au langage viennent d'une méconnaissance de la notion d'équilibre dans la rhétorique et la praxis verbale. Ce qui est encore fort remarquable, c'est que les individus ont beau désirer tout dire avec les mots, ils n'y arriveront jamais. Le langage ne peut en aucun cas tenir cette

⁵⁴ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 38.

⁵⁵ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 183.

promesse. L'outil verbal ne fonctionne que sur la base de ces paradoxes qui autorisent d'aucuns comme Blanchot à poser que « parler, il le faut, c'est cela, cela seul qui convient. Et pourtant parler est impossible⁵⁶ ». Généralement, rien n'est évident par la parole, cependant quand il est surtout question du langage théâtral et de son univers, les choses deviennent plus compliquées et complexes. Sur ce, aux yeux de Daniel Mesguich, si cela se passe ainsi, c'est parce que « le théâtre ne va pas sans mystère : il faut savoir laisser entendre qu'on ne dit pas : savoir laisser les signes ne renvoyer qu'à eux-mêmes, les laisser signifier qu'il faut ici prêter attention non à ce que ça signifie, mais au fait que ça cherche à signifier; non pas : il y a quelque chose à comprendre, mais il y a à comprendre qu'il y a à comprendre. Parfois il ne faut pas faire sens, mais énigme⁵⁷ ». Ces propos traduisent la difficulté à dire sans laisser une part de ce qui a motivé notre discours dans le silence. Tout discours (écrit ou oral) est un fragment d'un ensemble de paroles tapies dans le silence. Une parole se distingue toujours par ce qu'elle dit et par ses non-dits et ses énoncés implicites. L'impossibilité de dire serait même liée à la nature intrinsèque du langage, car une autre voix s'invite au débat : « Écrire, ce n'est donc pas échanger de l'ombre pour de la lumière ; c'est accroître l'ombre, même quand on pense mettre le sens en lumière⁵⁸. » En mettant en scène les difficultés chevillées au fonctionnement du langage, notre propos est de justifier les raisons qui poussent à tourner vers le silence. À ce stade, de nombreuses questions nous pressent : Qu'est-ce que le silence ? Le silence parle-t-il véritablement ? Que dit-il en réalité ? Est-il accessible à tout le monde ? Comment le silence peut-il exprimer mieux que le langage ? D'entrée de jeu, pour nous convaincre de la place qu'occupe cette question du silence dans l'œuvre de Pinter, nous ne saurions passer à côté de la pièce intitulée, précisément, *Silence*. Dans ces dix-neuf pages, nous avons pu dénombrer trente éléments désignés spécifiquement par le terme « silence⁵⁹ », c'est-à-dire des instants où aucun énoncé n'est produit par les trois locuteurs. À cela s'ajoutent dix-huit apparitions des trois points de suspension (18 x ...) ou des endroits dans un discours où des mots sont absents ; quatorze pauses (« Pause »), qui marquent l'arrêt temporaire du discours ; et deux tirets (2 x –) qui indiquent l'inachèvement des

⁵⁶ M. Blanchot, *La Part du feu*, p. 38.

⁵⁷ D. Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 91.

⁵⁸ R. Millet, *La Voix et l'Ombre*, p. 182.

⁵⁹ *Silence*, Plays 3, p.193.

répliques. Dans le même temps, à ce qui se rapporte à l'interrelation subjective, Pinter laisse entrevoir des facteurs qui interviennent indépendamment de toute volonté humaine et qui rendent les échanges inaboutis. Sans aucun doute, dans son théâtre, les personnages vivent-ils aussi parfois dans les silences des uns et des autres, dès que s'invite ce à quoi ils ne peuvent échapper : « Sometimes the wind is so high he doesn't hear me⁶⁰. » L'emploi du mot vent (« the wind ») n'est ici qu'une métaphore pour désigner tous les obstacles et écueils qui peuvent nous isoler ou éloigner les uns des autres, et ce nonobstant nos efforts ou recours à d'autres moyens. Et pour en venir ainsi au statut du silence et sa fonction, rappelons que, le plus souvent, des oppositions les plus fortes se font noter à l'affirmation que le silence est un langage. D'aucuns n'hésitent pas à rétorquer : Comment est-ce possible, si l'on sait que le silence est une absence de sons ? Néanmoins, qu'il nous soit permis avant tout de préciser qu'il y a un langage dit verbal, mais cet adjectif est presque toujours elliptique (omis), et d'autres langages parmi lesquels il faut inclure le silence. Bien qu'il ne fasse pas résonner sa voix comme son altérité verbale, le silence est un langage dans la mesure où il contient par-devers lui bien des réalités tues, et ce malgré l'absence de tout signifiant audible. De plus, en ce sens qu'il est un moyen par lequel des sentiments, des pensées, des messages sont véhiculés, lui refuser ce statut de langage relèverait d'une méconnaissance de la fonction qu'il assure dans les efforts de communication ou de représentation. Le silence est parlant, parce qu'il est généralement libre de toute mauvaise volonté ou d'une quelconque tentative de manipulation, contrairement à ce quoi l'on peut assister avec le langage des mots. Dès lors, si l'on y réfléchit un peu, il est impossible de nier que c'est dans le silence que se forment les discours verbaux et que c'est grâce à lui que des interlocuteurs s'écoutent, s'entendent, s'interrogent et réfléchissent sur des productions verbales. Naturellement, une fois que les mots cessent, c'est au silence qu'il revient de compléter, de combler les vides sémantiques. Dans certaines circonstances, l'homme aussi bien que ses semblables font de leur mieux pour ne pas s'entourer de bruit, y compris celui des mots, pour ne pas déranger leur entourage. De là viennent le calme et la tranquillité du cadre dans lequel vivent des individus. En conséquence, même les objets dont nous nous entourons ne produiraient de bruits que parce que nous les dérangeons. Leur pouvoir sonore semble dépendre largement de l'action humaine.

⁶⁰ *Silence*, Plays 3, p. 192.

En termes explicites, il est à reconnaître qu'au moment où certains objets peuvent produire du bruit par eux-mêmes, d'autres n'en font entendre que lorsque soumis à l'action des forces extérieures telles que celle de l'homme.

Du point de vue intersubjectif, il faut préciser que l'inconfort viendrait de l'attitude de certaines personnes qui gênent le discours de leurs interlocuteurs. D'où le règne d'un certain bruit verbal dans les échanges interpersonnels. Disons que si, dans une discussion, les parties engagées ne consentent pas à s'écouter, c'est-à-dire à alterner le silence des uns (temps d'écoute) avec l'intervention verbale des autres, ce sont des silences (des malentendus, des cacophonies) qui s'invitent inexorablement. Ce qui veut dire que chaque locuteur est dans le silence de ce que dit l'autre, et ce malgré une profusion verbale. Pour lutter contre ce genre de silences, il faut s'écouter dans le silence. Le silence d'écoute correspond à cet instant où nous prêtons une oreille attentive à ce que dit notre interlocuteur. Dans toute interaction verbale digne de ce nom, nous avons besoin d'un silence à travers lequel des individus accordent un temps d'écoute, c'est ce qui fait progresser l'échange et qui l'enrichit. En des termes explicites : pour échanger effectivement, il faut l'existence d'un silence pour chasser des silences. Il n'y a pas pire qu'un télescopage de discours. Au bout du compte, le rappel à l'ordre qui se traduit par « Ne parlez pas tous à la fois ! » trouve sa justification dans la difficulté, voire l'impossibilité de se comprendre ou de se faire comprendre quand plus d'une voix s'élève. Quand deux, voire plusieurs locuteurs prennent tous la parole en même temps, cela ne peut déboucher que sur un désordre sonore et des silences improductifs.

Par ailleurs, à cause de son caractère polysémique, le silence laisse se référer parfois au silence physique qui peut se décliner en plusieurs formes. Il y a du silence physique humain comme il peut y avoir du silence physique qui ne l'est pas. Le silence dont il est question ici est humain dans la mesure où il est entièrement produit par l'homme à travers la maîtrise de ses mouvements, gestes et déplacements. En se mouvant, par exemple, dans l'espace, l'individu fait des efforts énormes pour ne faire entendre aucune production sonore physiologique ou organique. La respiration est contrôlée, les articulations sont maîtrisées, des claquements des doigts évités, etc. Et sur cette question du silence physique, écoutons ce qu'en pense Pinter. En effet, dans sa pièce *The Hothouse*, nous ne pouvons nous empêcher de nous arrêter sur au moins

un élément, en l'occurrence cette pièce insonorisée (« a soundproof room⁶¹ »). Par ce système d'insonorisation, nous voyons la volonté de ceux qui travaillent à l'intérieur de se couper de tout bruit qui peut venir de l'extérieur. Pour éviter toute interpénétration entre les deux mondes, des êtres n'hésitent pas à ériger des barrières étanches. Ici, chaque monde se trouve dans le silence de l'autre. Avec son avènement, même si nous ne pouvons parler de nullité sonore, il faut tout de même reconnaître le règne d'un calme perceptible et effectif. Et, pour en apprendre davantage sur ce sujet, essayons de voir ce qu'en pense Tom Stoppard. Dans sa pièce, *If You're Glad I'll be Frank*, le dramaturge perçoit le silence comme les derniers échos d'un temps qui s'efface : « Silence is the sound of the time passing⁶². » Physiquement, dès l'instant où le bruit est en passe de se dissiper, ce qui va s'ensuivre est forcément le temps du silence. Ceci dit, lorsque le silence s'installe, il domine le bruit et finit par lui dicter ses règles sans l'étouffer. Des éléments sonores surviendront toujours, quand bien même la logique du silence serait de les rendre aphones. Le silence physique ne peut être perçu ou effectif que dès l'instant où tout semble exister indépendamment de toute production sonore. La quiétude et la tranquillité d'un endroit restent imperturbables, puisque résistant à toutes formes de perturbation interne et externe. L'on peut dire qu'il n'y aurait aucune matérialité sonore du bruit humain, verbal, mécanique ou d'autres éléments physiques. Ce silence ne peut alors exister temporairement que dans des conditions où toute réalité physique de l'élément sonore est imperceptible, nulle ou presque. Dans son rapport au bruit, il faut admettre que le silence est loin de signifier une absence de bruit. Dans le silence, tout n'est pas silencieux : il y a même du bruit dans le silence. Le silence ne peut se départir du bruit et prendre ses distances que lorsque celui-ci se transforme en nuisance. Le silence ne serait que partiel, car même chez les sourds-muets, il existe des bruits dont ils sont les seuls témoins. Des réalités sonores imperceptibles, infra-perceptibles ou inaccessibles à l'oreille subsistent quand tout semble se résorber. Encore plus, car, à travers Rebecca, on remarque qu'au moment où un endroit se voit privé de bruits audibles, d'autres deviennent sonorement animés. Des propos qui suivent, nous pouvons retenir qu'il y aura toujours du bruit

⁶¹ *The Hothouse*, Plays 1, p. 188.

⁶² Tom Stoppard, *If You're Glad I'll be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 18.

quelque part, dans le temps et dans l'espace. C'est en ce sens que, dans *Ashes to Ashes*, Pinter développe cette idée en se servant métaphoriquement de la sirène de la police, au cours d'un échange entre Devlin et Rebecca :

Rebecca: You see... as the siren faded away in my ears I knew it was becoming louder and louder for somebody else.

Devlin: You mean that it's always being heard by somebody, somewhere? Is that what you're saying?

Rebecca: Yes. Always. For ever⁶³.

À la lumière de ces propos, tenter de refuser au bruit une certaine présence quasi-permanente, c'est vouloir s'attaquer, vainement, à la vision et à la perception par Pinter de cette réalité qui sont largement partagées par d'autres dramaturges. David Hare abonde dans le même sens que Pinter, car il admet que le silence n'est jamais définitif. Le silence ne peut régner sans partage ; il y aura toujours du bruit quelque part, même si l'oreille ne peut plus entendre aucun son. L'univers est fait de sons et de bruits audibles et inaudibles ; au moment où nous n'entendons plus de réalités sonores, d'autres endroits, d'autres milieux les abritent et vibrent de leur présence. Avancer que le bruit est spatialement réel équivaut à dire que le silence n'est jamais total. Le calme n'a qu'un caractère présentiel partiel. Le bruit est une réalité faite d'ondes sonores. Leur mouvement constant fait que lorsqu'un endroit s'en voit privé, d'autres en sont peuplés. En regard du bruit musical qui est fait de sons savamment travaillés, le bruit est généralement une réalité composée de productions sonores centrifuges ; de différentes causes mais de même convergence. Tous les bruits produits séjournent dans un même lieu et ils seront les bruits ultérieurs. Ce qui veut dire qu'un bruit qui se produit dans un endroit donné peut se reproduire ailleurs tout en gardant presque les mêmes caractéristiques. Le bruit que l'on entend pour la première fois s'est déjà produit avant, dans un autre milieu. Les bruits actuels ne seraient qu'une sorte de réédition de ceux qui se sont déjà produits. Ainsi, dans sa pièce, *Plenty*, Hare nous donne sa propre perception du bruit: « Did you know... did you know sound waves never die ? So every noise we make goes into the sky. And there is a place somewhere in the corner of the universe where all the babble of the world is kept⁶⁴. » Cet extrait soutient que le bruit ne meurt jamais totalement. Voilà

⁶³ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 408.

⁶⁴ David Hare, *Plenty*, New York, Plume, 1983, p. 19.

en quel sens il n'est pas outré d'affirmer que le silence ne peut jamais être définitif. Ce qui relève même du bon sens.

De plus, dans l'agathologie du silence (ses apports), il s'avère que c'est dans le calme que les esprits se retrouvent et opèrent sur les questions, même les plus complexes. À l'opposé, le brouhaha et la rumeur ne sont pas de conditions favorables à une discussion, à des prises de décisions. Ils sont des obstacles à une discussion aboutie. Le succès d'un échange reste intimement lié au contexte spatio-temporel du silence dans lequel des engagements verbaux se produisent. Ainsi qu'il a été dit, pour nous entendre ou nous décider, nous avons toujours besoin d'un minimum de silence. Toutefois, à ce stade où il convient d'opposer le silence de la campagne au bruit de la ville, il faut noter un certain désir de se réfugier derrière la nature pour échapper au tapage urbain ambiant et incessant. Encore une fois, rappelons que cela ne signifie aucunement l'absence de silence en ville et l'absence de bruit en milieu rural. Et il n'en faudrait pas davantage pour expliquer que les bruits et les silences diffèrent du fait de leur ampleur, de leur durée, de leur nature et de leur essence. Ce qui se passe véritablement, c'est qu'en milieu urbain, la puissance sonore efface toutes traces de silence, alors qu'en réalité le silence est bel et bien là, à l'image du bruit qui existe réellement dans la nature où l'on cherche toujours à minimiser sa présence. S'intéresser à l'ontologie du silence, c'est essayer de le considérer en parfaite contiguïté avec son altérité qui est la parole. En l'homme, ces deux réalités restent toujours insécables. Il est absurde de vouloir étudier l'une sans l'autre, car « toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même⁶⁵ ». La parole ne peut exister que grâce au silence qui lui est antérieur et qui l'accompagne. Une telle idée se perçoit dans *A Night Out* de Pinter où le silence est une condition *sine qua non* pour que la parole du personnage se fasse entendre. Sans le silence du public auquel il s'adresse, il faut soutenir que King ne pourra jamais parler clairement. Ce n'est qu'en acceptant de faire du silence, de taire leurs discours, c'est-à-dire de l'écouter que ses camarades facilitent l'avènement de toute autre sa parole : « King: Just a minute, everyone, can I have your attention⁶⁶ ? » La parole de King a besoin du silence pour exister, toutefois notons qu'une fois qu'elle réussit à surgir de cette

⁶⁵ Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence : pour une poétique de l'énonciation*, Mayenne,

Librairie José Corti, 1985, p. 65.

⁶⁶ *A Night Out*, Plays 1, p. 353.

réalité silencieuse (« ...and for unfailing good humour and cheeriness, Mr. Ryan will always be remembered at Hislop, King and Martindale⁶⁷ »), qu'elle y retourne. En clair, les applaudissements (« scattered applause⁶⁸ ») qui viennent juste après le discours de King non seulement marquent la fin de son allocution, mais aussi une diète sonore de ses mots. Cela signifie qu'avec ce recès de la parole (son retrait), pour revivre, se rappeler le contenu sémantique de son intervention orale, il faut obligatoirement aller le puiser dans le silence où ils sont retournés maintenant. Comme nous l'avons vu, le langage est un acte par lequel il y a des choses qui sont dites et des choses qui ne sont pas dites, d'autres qui ne seront pas dites, qui ne peuvent ou qui ne doivent être dites. C'est à partir de ce qui est dit que l'on réalise qu'il reste encore à dire, qu'il y a des choses à rajouter. Le discours humain n'est jamais complet : il y a toujours des non-dits dans ce qui est exprimé verbalement : « Le langage n'est pas notre patrie. Nous venons du silence[...]»⁶⁹. Et tous ces actes, faits et gestes dont nous sommes auteurs finissent toujours par se perdre dans la nature. Cela nous fait dire que ce qui ne peut être pris en charge par le langage est assuré par le silence.

En considérant ces quelques éléments, il serait erroné de soutenir que le silence n'est pas un phénomène saisissable et fécond, tant s'en faut ! Puisqu'il est l'allié du langage des mots et participe de la formation du sens de tout discours. Pour que les mots du langage humain soient compréhensibles, un minimum de silence doit exister entre eux, sinon la parole est d'aucun intérêt, car ne véhiculant aucune intention significative. Aucun être ne peut écouter un autre sans qu'il y ait un minimum de répit entre les mots ou les phrases. Et aucun discours ne peut se faire entendre sans que le moindre silence se fasse autour du locuteur. Sur ce, dira-t-on encore que, c'est ce même silence qui permet de s'écouter qui fait aussi qu'on se laisse leurrer par la parole de l'autre. Dans une certaine mesure, tendre l'oreille, c'est parfois se montrer complice du travestissement de la réalité. On aide un sujet parlant à déguiser ses pensées, à se déguiser et à faire entendre ce qui est contraire à la vérité.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Pascal Quignard, *Le vœu du silence : Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, 2005, p. 1.

Enfin, admettre qu'il y a eu d'abord un silence avant le langage, comme le déclare Orlandi (« au commencement est le silence⁷⁰ ») vient pour contredire ce qu'on peut lire dans l'Évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe⁷¹. » Avant qu'un mot quelconque ne soit prononcé, il existait déjà un silence dans lequel s'élaboraient les futures paroles : « Point de parole qui ne soit issue du silence⁷². » Pour une meilleure intellection de ce silence qui précède toute forme d'existence, examinons ce que Pinter en dit par le biais de son personnage dans *Moonlight*. Ce que Bel essaie d'expliquer dans cette pièce, c'est le côtoiement permanent entre le silence protologique et le silence eschatologique : exister, c'est continuer à produire du bruit pour chasser, pour une certaine durée, ce silence qui ne cesse de revendiquer cette part de sa réalité qui lui échappe provisoirement : « Oh the really little ones I think do know something about death, they know more about death than we do. We've forgotten death but they haven't forgotten it. They remember it. Because some of them, those who are really very young, remember the moment before their life began—it's not such a long time ago for them, you see—and the moment before their life began they were of course dead⁷³. » Ce qui veut dire que tant qu'il y aura la moindre trace de bruit produite par l'être humain, on sera dans cet intervalle compris entre le début de toute existence et la fin de toute vie où le silence perd sans cesse de terrain face aux productions sonores, ainsi que le constate Edmond Jabès : « Toute naissance rompt un silence originel contre lequel elle luttera jusqu'à la mort. L'éternité serait, peut-être alors, ce temps muet, infini en aval du temps⁷⁴. » C'est du reste ce que Pinter cherche à mettre en scène dans *The Caretaker* en faisant apparaître tout au début de la pièce, un personnage silencieux dans un cadre objectal inanimé avant de nous faire entendre des voix venues de l'extérieur : « Mick is alone in the room, sitting on the bed. He wears a leather jacket. Silence. He slowly looks about the room looking at each object in turn. He looks up at the ceiling, and stares at

⁷⁰ Eni Puccinelli Orlandi, *Les Formes du silence dans le mouvement du sens*, Paris, Éditions des Cendres, 1996, p. 27.

⁷¹ Jean 1:1.

⁷² Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p.43.

⁷³ *Moonlight*, Plays 4, p. 358.

⁷⁴ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, p. 310.

the bucket. Ceasing, he sits quite still, expressionless, looking out front. Silence for thirty seconds. A door bangs. Muffled voices are heard⁷⁵. »

I.2. Le silence et ses propriétés ontologiques

S'il est d'une évidence irréfutable que, grâce à son signifiant audible, la parole est physiquement plus bruyante que le silence, cela ne doit pas tout de même inciter à se figurer que ce dernier ne représenterait qu'un immense vide. À vrai dire, dans son haecceité (propre) le silence ne peut exister qu'à l'état silencieux, il ne brille que par sa taciturnité, et ce malgré l'existence de deux verbes latins, *silere* qui définit un état, celui d'un être silencieux, et *tacere* qui traduit l'acte, celui de se taire. Lors même qu'il serait présent dans bien des réalités empiriques et métaphysiques, le silence ne s'identifie que par son caractère silencieux. Le signifiant du silence n'est pas audible. Pour que l'intelligence puisse faire entendre ses voix et s'énoncer clairement, elle doit être précédée d'un silence éveillé, serein et lucide. La vraie parole qui émane du silence n'a rien de commun avec le bavardage qui provient plutôt du bruit solitaire du cœur⁷⁶, d'une mémoire inquisitrice, d'une âme désolée ou d'une absence de pensées. Et, comme en-deçà des mots, il existe des réalités *bona fide* et significatives dites indicibles ou imprononcées, il est tout à fait rationnel de reconnaître au silence sa valeur, son sens qui est de les aider à se maintenir : il constitue, pour ainsi dire leur dernière demeure. Ayant donc échappé au pouvoir expressif du langage, ces réalités (affectives, inconscientes, spirituelles, etc.) dont les mots cherchent toujours à se rapprocher élisent domicile dans le silence. Le silence est la seule rhétorique qui ait le pouvoir de les manifester ; enceint de nouvelles matières, il les transforme en silence connoté. Ainsi, dans *A Slight Ache*, le marchand d'allumettes nous impressionne par sa présence silencieuse. Lors même qu'aucun mot ne sortirait de sa bouche du début à la fin, il faut noter qu'il est au centre de tout ce qui se joue. C'est un silence qui, sans cesse, réorganise les schémas relationnels entre Edward et Flora. Nonobstant sa discrétion, le silence est donc loin d'être un néant comme on serait tenté de le croire. Au théâtre, ce que le silence met en abyme, c'est notre incapacité à tout rendre compte avec les mots du langage articulé. La

⁷⁵ *The Caretaker*, Plays 2, p. 5.

⁷⁶ Henri Troyat, *Le Bruit solitaire du cœur*, Paris, Flammarion, 1985.

parole théâtrale se distingue par le silence, c'est-à-dire par ce qui ne sera pas, voire jamais entendu malgré une abondante production verbale. Le silence indique la voie, c'est-à-dire la possibilité de recourir à d'autres modes de communication. De même, Pinter relève que la poursuite du calme et de la tranquillité amène certaines gens à voyager ou à se déplacer par des moyens de transports privés. Prendre un taxi, pour certains ce n'est pas toujours pour aller plus vite, mais plutôt pour évoluer dans un univers de silence et de sérénité. À entendre Sam, le talentueux chauffeur de taxi dans *The Homecoming* de Pinter, les passagers qu'il a le plaisir de conduire à des destinations diverses et variées le choisissent, non pas seulement grâce à cette qualité, mais surtout, parce qu'il se distingue des autres par son respect pour l'intimité du client : « I don't press myself on people, you. These big businessmen, men of affairs, they don't want the driver jawing all the time, they like to sit in the back, have a bit of peace and quiet [...] »⁷⁷. » Le bavardage est vu par certaines gens comme un tapage verbal, et par conséquent ils cherchent tous les moyens pour le fuir afin de ne pas entendre des choses qui ne les concernent ou qui pourraient les révolter. Dès lors, par sa pièce, *Moonlight*, nous constatons qu'être bavard n'est pas toujours un comportement bien apprécié sur l'espace social. Celui qui ne sait pas se contrôler verbalement est un danger pour son entourage et son milieu. La volubilité est perçue, dans ce cas, comme une menace pour tous, si l'on s'accorde sur ce que Bel en dit à Andy : « You're not a bad man. You're just what we used to call a loudmouth. You can't help it. It's your nature. If you only kept your mouth shut more of the time life with your might just be tolerable »⁷⁸. » Un locuteur devient insupportable, à partir du moment où ce qu'il dit ne tarit pas dans le temps et dans l'espace. Cela nous amène à poser que savoir parler, c'est être en mesure d'identifier les endroits et les instants où on doit prendre ou demander la parole.

En même temps, il est à remarquer que le silence peut faire peur à l'individu qui, à des moments, le réclame. Aussi curieux que cela puisse paraître aux yeux de ceux qui qualifient souvent à tort le silence de passif, il arrive que des individus se retrouvent dans une situation inconfortable puisque quelqu'un en face refuse de parler ou souhaite vivre un certain silence. Pour le dire autrement : plus un silence s'épaissit, plus il jette l'effroi dans les cœurs de certains. Le prolongement plus ou

⁷⁷*The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

⁷⁸*Moonlight*, Plays 4, p. 347-348.

moins durable du silence dans le temps crée des angoisses et des inquiétudes. Ce n'est pas anodin si le silence peut effrayer autant, voire plus que le cri ou la violence verbale. Si on en arrive là, c'est parce que celui qui observe le silence y garde des secrets et des données d'une portée non négligeable. La valeur performative du silence se fait sentir à chaque fois qu'un locuteur important cesse d'opérer dans les mots. Aussi faut-il ajouter que là où un néant ne peut se distinguer d'un autre néant, un silence peut se distinguer d'un autre silence, grâce à leurs propriétés différentielles. La seule catégorie de sensations qui soit exclue par le silence se révèle être celle de l'ouïe. Avec le silence, les autres qualités sensibles peuvent fonctionner à merveille. Le silence est ce qui permet à l'individu de s'imprégner du monde des sensations, des sentiments et des pensées. Dans sa tentative de définition du silence, même s'il est loin de la liste complète et détaillée de ce qu'est cette réalité, de ce qu'elle englobe et de ce qu'elle traduit dans ses différentes formes, Peter Haidu a esquissé les contours du champ silencieux et entrouvert ce qui pourrait y mûrir. En effet, dans son approche, le silence est perçu comme le recto du langage ; il est indissociable du discours humain. Il peut advenir pour diverses raisons : il n'est jamais anodin. Il peut relever de calculs crypto-personnels, de stratégies discursives, de la rhétorique discursive, de la logique manipulatoire, de la contrainte. Cependant, à l'instar du verbe, le silence n'a de signification que selon son contexte, dans les circonstances qui justifient sa présence. Dans son entendement du silence, la réalité se décline comme suit :

Le silence est l'autre versant du langage des mots, et à l'instar de celui-ci, il se peut révéler, entre autres, signifiant, polysémique et fragile. Les penseurs et les religieux aussi bien que les hommes politiques et autres professionnels s'en servent souvent. En réalité, le silence peut être un signe de bravoure ou de lâcheté. Parfois, il peut traduire toute impossibilité, toute absence de marge de manœuvre. Et, en ce sens qu'il obéit aux lois de contexte d'énonciation et de production, il se rapproche du discours. Le silence peut être tantôt une simple absence de parole, tantôt toute impossibilité de communication. Dans certains cas, on doit le dépasser pour se rapprocher du domaine qui est au-delà du langage et qui montre les limites de celui-ci. En cela, le silence est un moyen par lesquels nous donnons sens au monde, c'est-à-dire nous nous représentons, d'où toutes les questions à son sujet⁷⁹.

⁷⁹Peter Haidu, « The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectivation » in Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 278. « Silence is the anti-

Le silence existe donc dans l'ombre du langage que l'on entend. Il ne pourrait y avoir de bruit verbal audible sans des voix qui sourdent du silence qui se trouve être l'entéléchie du langage. Dans une approche ontologique, le silence apparaît comme l'instance où tout se forme avant d'être transmis à l'extérieur. Une précision s'impose : il n'arriverait à l'oreille qu'une partie de ce qui est produit dans les profondeurs souterraines de la réalité silencieuse. Les réalités qui échappent au silence ne seront jamais perçues par l'oreille, soit par défaillances physiologiques, soit par d'autres facteurs qui empêchent toute parfaite transmission. Le silence ne saurait se voir refuser le statut d'une réalité effective et dynamique. Il ne signifie pas nécessairement absence de paroles, car pendant que des voix se taisent, d'autres continuent de bruir dans le silence. En s'appuyant sur l'assertion de Derrida, il est clair que la différence entre qui est taciturne et ce qui est mutique est énorme. Pendant que la taciturnité renvoie à un locuteur potentiel, le mutisme définit un être privé de la faculté à user de la parole ; c'est-à-dire que « la taciturnité est le silence d'une chose qui peut parler, alors que nous appelons « mutisme », le silence d'une chose qui ne peut pas parler⁸⁰ ». L'homme, le seul être qui soit capable de parler ou de se taire, a beau rester aussi longtemps silencieux, cela est loin de vouloir traduire la fin de la parole. Car, comme le précise Gustave Guillaume : « Les mots qui habitent en moi sont des êtres permanents de ma pensée, qui ne s'en sépare point⁸¹. »

world of speech, and at least as polyvalent, constitutive, and fragile. The necessary refuge of the poet, the theologian, and the intellectual, it is equally the instrument of the bureaucrat, the demagogue, and the dictator. Silence can be the marker of courage and heroism or the cover of cowardice and self-interest; sometimes, it is the road sign of an impossible turning. Silence resembles words also in that each production of silence must be judged in its contexts, in its own situations of enunciation. Silence can be a mere absence of speech; at other times, it is both the negation of speech and a production of meaning. At times, it has to be overcome, and for the same reasons the effort is made to index a 'beyond' of language in full recognition of the fact that language is not to be transcended: silence is one of the ways in which we make sense of the world, and as such, it is one of the 'différends' over which we struggle. »

⁸⁰ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 23.

⁸¹Katarzyna, Wolowska, *Le sens absent : Approche microstructurale et interprétative du virtuel sémantique*, Francfort, Peter Lang Edition, p.131.

Même dans le silence, des mots du langage ne cessent de circuler en continu. Dans les conditions normales, c'est-à-dire dans la situation où un être humain doué de langage ne fait face à aucun problème (comme la perte de conscience), s'il parle ou non, cela n'empêche pas la circulation des mots dans ce silence. Les mots sont toujours présents, qu'on les prononce ou non. Le silence signifie à travers les mots. En revanche, l'autre difficulté à laquelle un sujet parlant peut être appelé à faire face pourrait être celle de trouver le mot juste. Ce mot tant recherché est dans le silence, mais il s'échappe à chaque fois qu'on en a besoin. Loin de se livrer une bataille sans merci, le langage et le silence s'en vont à l'amble : ils sont comme les deux côtés d'une même feuille dont le recto ne peut être séparé du verso, et inversement. Le silence n'est pas nécessairement une absence de paroles. Beaucoup de mots peuvent être prononcés sans jamais exprimer ce qu'il fallait réellement. C'est en ce sens que la pièce de Pinter, *The Homecoming*, indique qu'il n'est pas acquis que le langage verbal puisse traduire tout ce qui doit exactement se faire entendre dans un discours :

Lenny: I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, uncle?

Sam. They do get jealous. They get very jealous⁸².

Admettons ceci : si Sam rebondit sur les propos de son neveu, c'est parce qu'il juge qu'ils n'expriment tout ce qui se doit d'être dit sur la jalousie dont il est victime dans son métier de chauffeur de taxi. Ainsi donc, l'auxiliaire d'emphase « do » et l'adverbe d'intensité « very » viennent pour donner plus de poids à ce qui manque dans le discours de Lenny. En les insérant dans les propositions produites par Lenny, Sam entend leur montrer à quel point ses collègues sont jaloux de son succès et de ses talents de meilleur conducteur. Il apparaît donc que le silence et le langage des mots n'affichent aucun antagonisme, aucune opposition. Ce qui nous permet de soutenir que quand ils font un bon bout de chemin ensemble, ils se montrent solidaires et se complètent: par exemple, là où la parole bute sur des difficultés, le silence vole à son secours ; pendant que ce dernier a quelque chose à dire, il se rabat la plupart du temps sur sa compagne. À ce niveau, il serait erroné de penser que le silence a le statut d'auxiliaire. Au contraire, il porte secours à la défaillance du langage qui ne peut rien faire sans son existence. Et même si l'homme est réputé être un être de langage, sa capacité de se servir du langage et d'occuper

⁸² *The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

son espace de mots ne doit pas amener à négliger l'importance que revêt le silence dans l'existence de l'être humain. Il serait aberrant de percevoir, nous l'avons vu, le silence comme une absence totale de toute réalité sonore. Car du bruit se rencontre même dans les espaces dits silencieux. La présence du silence n'est en aucun moment l'éradication complète des éléments sonores. L'existence d'un tel phénomène témoigne d'une impossibilité du « degré zéro » de silence. C'est là une preuve de l'inexistence d'un monde étale, sans rumeur où toute trace sonore serait disparue. L'expérience humaine nous aide à remarquer que même dans le sommeil où les mots du langage conscient sont tus, des bruits s'entendent, tel que nous le fait parvenir Teddy, dans *The Homecoming*, à son retour nocturne du voyage des États-Unis avec sa compagne : « I could hear snores. Really. They're all still here, I think. They're all snoring up there⁸³. » En dépit du sommeil profond qui a retenu leurs langues, le père de Teddy et ses quelques frères continuent encore à faire du bruit, involontairement et sans le savoir, par leurs ronflements. Nous évoluons dans un monde où des émissions sonores existent de manière ininterrompue. Le silence pourrait être compris comme un espace contenant aussi quelques éléments sonores, mais qui ne participent pas de nos stimulations auditives. Car, dès l'instant où ils arrivent à nous, ils cessent d'appartenir au silence, mais plutôt au bruit. Le silence n'est jamais absolu en l'homme. Dans la nature et dans nos cadres de vie, il y aura toujours du bruit résiduel, et ce en dépit des efforts visant à le supprimer totalement. Nous vivons dans le bruit et entourés de bruit, il y a du bruit en nous, du bruit fait par nous ou par les autres. Que nous les entendions ou pas, des éléments sonores accompagnent nos mouvements et l'activité de notre organisme. Ils sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de nous. Le silence n'est compréhensible qu'à partir du moment où des réalités sonores sont ou deviennent imperceptibles à l'ouïe. La fin du règne du silence est marquée par la présence du son le plus marginal qui est perçue par nos organes détecteurs d'éléments sonores. Il est à remarquer que les bruits sont de nature et d'intensité différente. Il y a des bruits qui sont proches du silence, d'autres qui ne sont perceptibles qu'à l'aide des détecteurs de sons, des bruits doux et des bruits assourdissants.

⁸³ *The Homecoming*, Plays 3, p. 29.

I.3. L'agathologie du silence : pensées et réflexions

Il est clair que ce n'est pas dans la clameur et le brouhaha que l'on peut espérer réfléchir ou se pencher sérieusement sur des questions essentielles. C'est à bon droit que nous abordons ce point dans *Night School*. Affirmons que le refus de se mélanger avec les autres peut conduire à l'introspection ou à la réflexion :

Walter: What do you like?

Sally: Lying here... by myself.

Walter: Doing what?

Sally: Thinking⁸⁴.

Quoique Sally ait d'autres priorités derrière la tête, nous ne pouvons nous empêcher de saluer son initiative qui nous rappelle que nous devons nous décider, de temps en temps, de nous retirer pour considérer certains sujets. Tout comme Sally, Casey décide également de mettre en application ce projet dans *Betrayal*. Par rapport au besoin du silence et du calme, dans cette pièce, arrêtons-nous sur l'histoire de l'écrivain qui a provisoirement quitté femme et enfants pour se consacrer exclusivement à biographie d'un autre homme solitaire. Ainsi, pour bien comprendre la vie du protagoniste de son prochain roman, Casey trouve normal et objectif de se mettre dans les mêmes conditions que le personnage pour pouvoir écrire quelque chose de fiable et proche de la réalité. Son choix ne convainc pas son entourage qui ne peut s'empêcher d'en pérorer :

Jerry: He's left Susannah. He's living alone round the corner.

Emma: Oh.

Robert: Writing a novel about a man who leaves his wife and three children [...] ⁸⁵.

Encore verra-t-on qu'un grand intérêt pour l'acquisition du savoir et de la science nous fait penser que pour nous en imprégner, il est nécessaire de fuir tout ce qui pourrait être rédhibitoire à ces initiatives. Voilà pourquoi dans *Moonlight*, Bridget entreprend ce projet tant cher au dramaturge : « I do want to be all on my own. I want to read this book⁸⁶. » En affichant clairement ses intentions et ses ambitions, Bridget entend trouver les voies et moyens pour réaliser son ambition qui

⁸⁴ *Night School*, Plays 2, p. 210-211.

⁸⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 53.

⁸⁶ *Moonlight*, Plays 4, p. 346.

est de devenir physiothérapeute. Ainsi donc, sur la question du silence, elle n'est pas prête à faire des concessions. Dans son inflexibilité, elle exige de son entourage soit de garder le calme, soit de la laisser toute seule pour pouvoir bien se concentrer sur ses cours et exercices : « Oh For God's sake take him with you to Amersham or don't take him with you to Amersham or shut up. Both of you⁸⁷ ! » Ce qui explique l'attitude de Bridget, et ce qui pousse Casey, dans *Betrayal*, à fuir le bruit pour meilleure inspiration afin de produire un prochain roman de qualité, comme il a eu à en écrire jusque-là. En décidant de se mettre en retrait de sa famille et de ses amis, ce romancier entend faire publier des textes qui se vendent avec succès, comme le révèle le dialogue entre Robert et Jerry :

Robert: Oh his books. His art. Yes, his art does seem to be falling away, doesn't it?

Jerry: Still sells.

Robert: Oh sells very well. Sells very well indeed. Very good for us. For you and me.

Jerry: Yes⁸⁸.

De nouveau, tel que le laisse entendre également Andy dans *Moonlight*, le silence n'est jamais une absence de paroles. Se taire, comme il le note souvent chez son ami, Ralph, pourrait s'expliquer par la tendance à réfléchir : « He said little but he was always thinking⁸⁹. » Prenant appui sur les moments de réflexions profondes, l'on peut dire que l'introspection est une modalité du silence, d'autant plus le sujet se coupe de tout contact intersubjectif pour un retour sur soi. Au fait, « se taire signifie aussi s'écouter soi-même, s'auto-communiquer. Le silence favorise donc le repli sur soi, la réflexion et l'intériorisation du dit à haute voix⁹⁰ ». Le silence permet à l'être de faire un retour sur lui-même, de s'interroger, de descendre au plus profond de lui, d'interroger les profondeurs de ce qui fonde sa dimension ontologique et spirituelle. Le silence en soi n'est jamais un néant, il n'est jamais total aussi longtemps que durera une vie. Le silence spirituel ou celui de l'esprit : c'est le silence intérieur et profond de l'être. Il ne peut être vécu que quand lui sont épargnées toutes les interrogations pouvant secouer le cœur et l'esprit et qui se traduisent par des lamentations. C'est dire que cette paix, ce calme intérieur ne s'acquièrent que quand

⁸⁷ *Ibid.*, p. 347.

⁸⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 35-36.

⁸⁹ *Moonlight*, Plays 4, p. 350.

⁹⁰ Irena Kristeva, *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 41.

l'inquiétude disparaît ; ce qui, au demeurant, affecte le corps. L'on peut soupçonner qu'un esprit est apaisé quand on ne voit aucun signe de trouble à travers le corps. Ce silence serait ainsi loin de toute pensée incessante et inquisitrice. Le silence peut être observé, parce que l'individu n'est pas autorisé à user des mots du langage.

De plus, il est intéressant de noter que le silence peut être dicté par une stratégie discursive, mais aussi par l'échec de parvenir à une mise en mots de certaines réalités. Pendant que le croyant décide de se taire pour ne pas profaner, blasphémer, l'iconoclaste, lui, se tait pour créer des effets littéraires. Le silence de celui-ci est alors ce qui se refuse volontairement d'être nommé ou dit avec les mots.

Encore faut-il préciser qu'au cas où les organes auditifs ne seraient pas aptes à nous permettre de percevoir le bruit ou autre élément sonore, nous pouvons nous tourner vers les organes visuels. Ce que l'ouïe ne peut nous donner comme informations peut être perçu par la vue : « Le silence est le néant d'une seule catégorie de sensations dans la plénitude de toutes les autres, mais encore ce silence lui-même n'est jamais complet⁹¹. » Là aussi, ce qui se note, c'est que même dans le silence, il y a une circulation permanente de mots ; il n'est jamais un vide. Le silence est cet instant pendant lequel un locuteur potentiel élabore des discours dont certains verront le jour et d'autres seront tus à jamais. Aucun discours ne pourrait être prononcé si, au préalable, il n'y a pas eu un silence, et aucune parole ne peut être comprise si elle n'est pas accompagnée d'un double silence : à savoir les pauses pendant son énonciation et l'écoute du destinataire. (« Se taire, c'est encore parler. Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons⁹². ») Tant qu'il y aura un langage, il sera impossible de parler d'un silence total. Nous l'avons vu, même au moment où on n'entend aucun mot de la part d'un locuteur potentiel, des discours se conçoivent et s'accumulent en lui. Or, le silence ne devient total que quand l'arrêt définitif du langage coïncide avec la fin de l'existence dudit locuteur. Il est clair que seule la mort signe l'effacement total du langage et l'avènement d'un silence complet. Cependant, la réalité silencieuse dont parle Blanchot ne pourrait jamais être interchangeable avec le mutisme qui, lui, montre qu'il n'y a aucun lien entre le verbal et le silence. Il s'agit plutôt d'un silence précédant les mots ou qui se trouve dans les mots, par les mots, entre les mots ou à la suite de ces mots : ce silence est

⁹¹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 171.

⁹² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 23.

toujours là. Autrement dit, « le vrai silence n'est un vrai silence que s'il garde ses liens avec la parole. Pour qu'il y ait du silence et non pas du mutisme, il faut que la parole le dise, il faut qu'il soit enclos dans les mots⁹³ ». Encore conviendrait-il de souligner qu'à partir du moment où l'écoute est plurielle dans n'importe quelle assemblée de personnes, il y aura autant de silences que d'individus qui tendent l'oreille au même orateur. Le discours de celui-ci ne peut en aucun cas bénéficier d'une écoute collective, car « personne ne peut entendre pour moi ni par moi⁹⁴ ». Très clairement ce fragment montre que les individus présents sur les lieux n'ont pas tous le même degré de compréhension de ce qui se dit. Chaque individu entend ce qui se dit individuellement, c'est la présence des entendants indépendants et entre eux, il y aura autant de silences que de compréhensions différentes. Ajoutons, par ailleurs, qu'éviter tout contact verbal par le refus ou le rejet de ce qui se dit signifie le retour des mots dans le silence d'où ils sourdent toujours. Se crée ainsi un silence dès lors qu'un interlocuteur potentiel refuse de prêter une oreille attentive au discours en cours. Nous sommes donc fondés à admettre que malgré leur énonciation, les mots ne survivront que par et pour leur énonciateur, puisque leur « destinataire » n'en prend pas bonne réception ou en fait peu de cas.

I.4. Le silence : justifications et polysémie

De fait, il est des occasions où ce que le silence désire dire ne passe par les mots du langage, mais par d'autres canaux. Il s'aide du corps, des arts visuels (l'orchésal, i.e. la danse ; le filmique, la peinture) ou du musical. Et même avec cette possibilité de recourir à d'autres voies, l'usage des mots reste incontournable, surtout quand il faut interpréter ce qu'on a voulu faire passer. Ceci nous fait dire que certaines réalités dans le silence y resteront pour toujours, elles ne sortiront jamais de ce cadre : elles sont quiescentes (insaisissables à la prononciation), tandis que d'autres seront traduites avec le corporel, avec le visuel ou par d'autres voies. Dans son rapport au mouvement, le silence que l'on qualifie de kinétique se présente comme la présence d'une absence, c'est-à-dire l'existence d'une réalité, qui ne peut

⁹³ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

⁹⁴ Jacques Coursil, *La Fonction muette du langage : essai de linguistique générale contemporaine*, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, 2000, p. 69.

exister que dans et par le mouvement, et qui, en même temps, empêche toute expression sonore tout au long de son processus. Cependant, nous arrêter à cette première prise de contact avec le silence, c'est laisser en jachère tout un vaste pan de cette réalité. Il n'existe pas une seule sorte de silence, mais une multitude de silences. Ce qui favorise le silence semble dépendre de plusieurs raisons ou facteurs : l'insuffisance, l'impuissance, le refus, la contrainte, etc. Rien de plus explicite sur l'ambivalence du silence que ce que l'on décide d'en montrer ici. Par exemple, là où nous pouvons lire la joie dans le silence, de la souffrance peut également s'y apercevoir. Pour continuer et approfondir la pensée d'Annette de La Motte (« le silence unit ou divise⁹⁵ »), nous nous appuyerons sur une double lecture pour mettre toute la lumière sur l'ambiguïté de cette réalité. Au vrai, il unit dans la mesure où l'observation de certains secrets permet à des individus de vivre dans le respect et dans l'inviolabilité de leur intégrité morale.

Cependant, les divisions dont il peut être la cause apparaissent dès que la discrétion n'est plus respectée. Dès l'instant où ce qui ne devrait être étalé sur la place publique l'est, des déchirements et des différends surviennent. Il est clair ici que c'est important, voire exigé de ne pas exposer la vie privée des personnes avec qui l'on partage le même espace. Violer leurs secrets, leur intimité, c'est les exposer au reste du monde. Ceci ne peut que susciter la désapprobation et la riposte de la part des parties qui en sont les victimes. Si on élargit un peu la question du silence, il apparaît que certaines activités professionnelles ne peuvent être menées que dans le silence et la discrétion. Évidemment, c'est dans ce sens que, dans *The Birthday Party* de Pinter, Goldberg invite McCann à se montrer professionnel et exemplaire en ayant le sens de la discrétion, de la soumission et de la retenue : « Do your duty and keep your observations⁹⁶ ». Cette même idée est aussi reprise dans *The Go-Between* où le rôle de Léo nous aide à comprendre que le métier du facteur exige des qualités et des comportements sincèrement sous-tendus par le silence. En l'appelant sous ce nom, Ted veut attirer l'attention du téléspectateur sur le pouvoir de ce professionnel à distribuer les courriers les plus sensibles dans le plus grand secret, sans répéter quoi

⁹⁵ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

⁹⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p.72.

que ce soit à qui que ce soit : « Hullo, how's the postman⁹⁷. » Tout jeune qu'il soit, Léo est digne de confiance et d'estime.

Alors qu'un silence traduit une absence de bruit, un autre montre une absence de communication. Le silence présente plusieurs facettes que constituent entre autres, le refus d'échange et de l'engagement par le verbe, la suspension (détourner le discours par la suggestion ou par l'allusion). Il se présente polymorphe, polysémique et protéiforme. Sur ce plan, vouloir réduire le silence à une donnée monothétique, c'est occulter son importance et sa valeur significative. Compte tenu de sa nature que l'on pourrait qualifier de complexe et d'absconse, le silence s'étend sur plusieurs domaines physiques et métaphysiques dont il constitue la réalité fondamentale. Cette extension tentaculaire lui vaut ainsi de nouvelles acceptions à chaque fois qu'on l'identifie dans un domaine donné. Le silence peut se définir comme ce que l'être humain ignore de lui-même, de l'altérité et de la réalité existentielle. En ce sens, du silence existe à partir du moment où ce qu'un locuteur évoque n'apparaît que d'une manière confuse, imprécise et incomplète. Le silence englobe d'autres réalités qui lui sont soit identiques soit proches en raison de leur fond et forme. De la perception d'Ann Lecercle de ce qui est indicible dans l'œuvre de Pinter, on peut retenir, d'une part, ce qu'elle appelle « l'archétype désacralisé de l'innommable⁹⁸ » et qui englobe ces réalités que l'on ne nomme pas par superstition ou par peur de s'attirer les mauvais esprits et la malchance. Et d'autre part, l'on peut relever ce qu'elle perçoit comme « archétype sacralisé de l'innommable » et que constitue « le Nom de Dieu imprononçable de la tradition juive⁹⁹ ». L'indicible offre une lecture à deux niveaux. Dans certains cas, il traduit toute impossibilité verbale : rien ne peut être dit sur une réalité donnée. D'autres fois, il exprime une sorte d'interdiction verbale : l'on ne doit pas dire de peur d'offenser ou de profaner. À chaque fois que notre désir de dire se heurte à des limites fixées par une autorité, à la volonté de cette dernière nous pouvons parler d'indicible dicté. Et cette forme d'indicible peut être d'ordre mystique ou idéologique. Or, en élargissant un peu le champ de la réflexion sur ce qui ne peut être nommé ou dit chez Pinter, on s'aperçoit

⁹⁷ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 53.

⁹⁸ Ann Lecercle, *Le Théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible : regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006, p. 58.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

que l'indicible dépasse toute considération d'ordre profane ou sacré. L'indicible se dresse devant nous, dès que nous reconnaissons notre impuissance linguistique à dire ou nous remarquons qu'une réalité ne peut être dite, à cause des limites du savoir dont nous disposons.

Dans *No Man's Land* de Pinter, Hirst et Spooner reconnaissent leur incapacité à se prononcer sur ce qui appartient exclusivement à l'avenir :

Hirst : I cannot say.

Spooner : It cannot be said¹⁰⁰.

Face au futur, Hirst et Spooner demeurent scientifiquement ignorants et verbalement passifs. Il est difficile de prédire avec exactitude ce qui va se passer un autre jour. Les études prospectives ou les prévisions ne couvrent qu'une infime partie de ce qui peut se présenter différemment dans d'autres circonstances. Chaque jour qui passe, l'on découvre de nouvelles facettes de la vie et de nouveaux défis que l'existence pose: « Tomorrow is another day¹⁰¹. » Chez Pinter, des réalités telles que l'amour, la joie ou le bonheur sont impossibles à dire avec le langage verbal. Dans *Tea Party*, on découvre les difficultés auxquelles un mari fait face pour prouver avec les mots l'amour qu'il a pour sa femme : « My wife reached down to me. Do you love me, she asked. I do love you, I spat into her eyeball. I shall prove it yet, I shall prove it yet, what proof yet, what proof remaining, what proof not yet given. All proof. (For my part, I decided on a more cunning, more allusive strategem.) Do you love me, was my counter¹⁰². » Quant au bonheur, il est ineffable, parce que ce que ressent un individu ne peut jamais être exprimé de manière précise et exacte. Dans le scénario de *The Dreaming Child*, le geste par lequel Jack pose la main sur la poitrine indique toutes ses difficultés à dire avec les mots combien il est content de quitter la misère chez Mrs Jones. Le jeune garçon ne peut exprimer avec les mots sa joie de « retourner » chez ceux qu'il considère ses vrais parents (Emily et Tom): « I 'm already happy. I can feel it here. He touches his chest¹⁰³. » Ce geste est significatif par ce qu'il permet de voir ou de comprendre. Il montre qu'il est aussi illusoire de chercher à déterminer la joie avec les mots qu'à vouloir poser la main sur elle. Ce qui

¹⁰⁰ *No Man's Land*, Plays 3, p. 332.

¹⁰¹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 167.

¹⁰² *Tea Party*, Plays 3, p. 240.

¹⁰³ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 490.

est impalpable est difficilement, voire impossible de décrire ou d'expliquer précisément avec les mots. Sans même faire un geste qui rappelle celui de Jack, Liz admet également toute la difficulté à expliquer les effets que les couleurs, les sons et les retrouvailles ont sur lui lors de la soirée qu' elle et ses camarades organisent dans *Party Time*: « I think this is such a gorgeous party. Don't you? I mean I just think it's such a gorgeous party. Don't you? I think it's such fun. I love the fact that people are so well dressed. Casual but good. Do you know what I mean? Is it silly to say I feel proud? I mean to be part of the society of beautiful dressed people. Oh God I don't know, elegance, style, grace, taste, don't these words, these concepts, mean anything anymore? I'm not alone, am I, in thinking them incredibly important? Anyway I love everything that flows. I can't tell you how happy I feel¹⁰⁴. »

Dans *Celebration*, d'après Waiter, ce serveur-philosophe, vivre, c'est faire face à la difficulté à tout dire et l'impossibilité totale de dire. Dans la vie de tous les jours, l'homme est appelé à confronter des questions de toutes sortes surgissent, allant de la plus simple aux plus complexes, voire insolubles : « My grandfather introduced me to the mystery of life and I'm still in the middle of it. I can't find the door to get out. My grandfather got out of it. He got right out of it. He got right out of it. He left me behind and he didn't look back¹⁰⁵. » La disparition du grand-père de Waiter complique davantage les choses : elle le laisse encore plus dans l'obscurité. Et aux nombreuses questions de l'existence face auxquelles il ne dispose d'aucune solution, viennent s'ajouter celles de la vie de l'au-delà. Maintenant que ce vieil homme est parti dans l'autre monde, son petit fils s'interroge plus que jamais sur des réalités des domaines sensible et métaphysique. Il peut être relatif dans la mesure où à tout moment un locuteur peut trouver des mots pour aller au-delà des obstacles qui se dressaient devant lui. Admettre l'existence d'un indicible relatif, c'est reconnaître indirectement la réalité d'un autre indicible que nous pouvons qualifier d'absolu.

L'indicible absolu survient lorsqu'il y a une réalité qui échappe à toute préhension verbale. La décloison de la réalité devient un défi qu'aucune ressource verbale ne saura relever ; le langage se montre incapable de nous mettre à l'écoute de la vie du monde. Somme toute, ce genre d'indicible se décline en toute impossibilité de formulation verbale. Dans ce vaste ensemble de réalités dites indicibles absolues,

¹⁰⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 299.

¹⁰⁵ *Celebration*, Plays 4, p.508.

nous incluons celles qui sont au-delà du domaine sensible, c'est-à-dire dans la métaphysique. Tout laisse supposer que quand ce qui est à dire n'arrive pas par les mots, c'est dû au fait que les capacités cognitives et linguistiques humaines ont atteint la frontière. Ce qui, à coup sûr, explique pourquoi Jean Seidengart arrive à l'idée qu'« il faut se défier du langage lui-même, parce qu'il est trompeur dans la mesure où il ne fait qu'exprimer la faiblesse de l'esprit humain face à une interrogation sur des entités (l'être, l'Un, Dieu, l'univers, etc.) dont la portée lui échappe ou dont la grandeur le dépasse¹⁰⁶ ». Il s'agit là d'une parfaite illustration des limites de l'esprit qui en paralyse le verbal. Prenons ainsi les exemples du bonheur et de la beauté.

Quant à l'ineffable bonheur, nous dirons qu'il s'agit là d'un bonheur qui ne peut être décrit, nommé définitivement. En dépit du déploiement effectif de la parole abondante et bavarde, les locuteurs n'arriveront jamais à saisir parfaitement verbalement cette réalité impalpable. C'est avancer que si nous avons du mal à épuiser le thème du bonheur avec les mots, il ne faut pas compter sur ces mêmes outils pour aborder efficacement et globalement la notion de beauté. L'ineffable beauté est par conséquent ce qui ne peut être traité de façon adéquate et satisfaisante par l'outil verbal. En effet, comme il se révèle que la pensée et d'autres réalités sont incommensurables avec le langage, des outils autres que les mots seraient plutôt requis pour dire ce qui existe.

I.5. La mise en échec de l'acte verbal

La question du silence de la contrainte montre l'absence de tout pouvoir de disposer des mots ou de s'en servir librement. Un locuteur potentiel est contraint à se taire ou à taire pour des raisons indépendantes de sa volonté. Dans cette optique, au milieu de la clameur dans *The Homecoming*, pour éviter de révéler l'identité de la personne qui est avec lui, Lenny trouve une astuce originale et efficace. Au lieu de répondre aux questions de son père, il saisit l'opportunité de réorienter l'échange. En lui posant, à son tour, une question qui paraît à la fois gênante et délicate, Lenny cherche à faire taire la curiosité de son père : « I' ll tell what, Dad, since you're in the

¹⁰⁶Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie : penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 24.

mood for a bit of a.... chat, I'll ask you a question. It's a question I've been meaning to ask you for some time. That night... you know.... The night you got me... that night with Mum, what was it like? Eh¹⁰⁷? » Ce qui motive la question de Lenny est loin de correspondre au souci d'obtenir une quelconque réponse. Sa seule motivation est de freiner le désir de Max d'en savoir plus sur les raisons qui expliquent le tapage nocturne. Il veut en finir verbalement avec lui. Comme nous pouvons le constater sa méthode a porté ses fruits, puisque son père finit par boudier : « Max turns and walks up the stairs¹⁰⁸. » Comme l'on est supposé s'en apercevoir ce silence forcé peut être d'ordre éthique. L'individu se résout au silence, car la morale lui interdit de réagir par les mots. Alors que du point de vue épistémolinguistique, quand les mots du langage ne suffisent plus pour permettre de dire quoi que ce soit ou lorsque ce qui est à dire dépasse l'horizon du savoir, c'est alors le silence qui advient. Se limiter à cette donnée, ce serait ignorer la part du silence qu'imposent certaines idéologies qui assimilent la liberté d'expression à la menace ou à de l'indiscipline. En effet, dans un contexte de soupçon général, les gens se surveillent, se guettent et s'épient. Il suffit de remarquer quelques mouvements et gestes pour se décider sans délai. Et si les réunions sont surveillées, les communications téléphoniques le sont au même titre.

Toute tentative d'entrer en contact verbal avec quelqu'un d'autre soit pour l'informer, soit pour s'informer est vite mise en échec. Nous notons un tel incident dans le film, *The Quiller Memorandum* où Quiller, cet agent secret, a été tout de suite criblé de balles : « Jones inserts a coin, lifts receiver. He begins to dial. He dials one figure and a second figure. A sudden report. Window smashes. Glass falls in. Jones hits interior of box with great force. He falls in a heap, his head cracking against telephone¹⁰⁹. » Ce que montre ce passage, ce n'est pas uniquement l'impossibilité de disposer de la parole librement, mais surtout le refus de transmission de renseignements, voire plus. Car, contraindre quelqu'un au silence définitif, ce n'est pas seulement ensevelir un être, mais faire avant tout disparaître des savoirs et des connaissances. Dans ces circonstances particulières, rien ne pourra combler le vide créé par l'absence physique et intellectuelle de Jones.

¹⁰⁷ *The Homecoming*, Plays 3, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 219.

Dans la pièce de Pinter, *Precisely*, émerge un monde qui est celui de la recherche où pour des intérêts divergents, chaque groupe de chercheurs s'agrippe à ses résultats et rejette en bloc ce que vient de l'extérieur. Soit dit en passant, cette opposition devient beaucoup plus farouche, s'il y a des enjeux de taille tels qu'honneur, prestige et privilèges :

Stephen: That's what we're paid for.

Roger: Paid a bloody lot too¹¹⁰.

Étant donné que d'importantes sommes d'argent leur ont été allouées, ces deux chercheurs se montrent sans compromis sur leurs résultats. Stephen et Roger sont prêts à en découdre avec toute personne qui serait tentée de soutenir le contraire de ce qu'ils avancent comme données chiffrées. Dans leur extrémisme, ils sont si gagnés par la haine et la violence qu'ils ne peuvent résister à l'idée de faire éliminer physiquement ceux qu'ils désignent comme ennemis :

Stephen: I'm going to recommend that they be hung, drawn and quartered. I want to see the colour of their entrails

Roger: Same colour as the Red Flag, Old boy¹¹¹.

Ne pas se montrer prêt à admettre la contradiction ou à la supporter, c'est chercher, par tous les moyens, à maintenir toute voix discordante dans le silence. L'esprit de contradiction ou l'esprit critique est ce qui ouvre la voie à des voix. En tout cas, ce que nous voyons poindre à ce niveau, c'est que quand on a le soutien du pouvoir et du peuple, on a beau persister dans l'erreur, c'est cette fausse réalité qui prévaudra là où la vérité détenue par la minorité n'a aucune considération : « You see, what makes this whole barriers doubly disgusting is that the citizens of the country are behind us. They're ready to go with us on the twenty million basis. They're perfectly happy! And what are they faced with from these bastards. A deliberate attempt to subvert and undermine their security. And their faith¹¹². »

¹¹⁰ *Precisely*, Plays 4, p. 216.

¹¹¹ *Precisely*, Plays 4, p. 218.

¹¹² *Ibid.*, p. 218-219.

Chapitre II : Arts, culture et silence

II.1. Les voix du silence dans l'univers sonore et des harmonies mélodieuses

Pour prendre la mesure de la dimension de la musique dans le présent domaine d'étude, nous pensons avant tout normal de trouver une définition à l'élément musical. La musique, c'est l'art d'exprimer des sentiments et de faire éprouver des sensations par le moyen des sons (instrumentaux ou vocaux), tel que le confirme Marcel dans le scénario de Pinter, *The Proust Screenplay* : « The septet was wonderful. It gave me a happiness I have felt... rarely¹¹³. » On comprend mieux alors, par *The Moonlight*, que Pinter perçoit la musique comme une voix qui s'adresse à des individus isolés, par exemple, par et dans la souffrance. Grâce à sa puissance d'envahir les cœurs et de pénétrer les corps, le langage musical s'empare des âmes solitaires dans le but de les apaiser, de leur redonner goût à la vie ou de les aider à oublier momentanément le poids de leur dure existence, comme le rappelle Fred en référence à la physiothérapie, une profession dont rêve sa sœur : « She'll have to play very soothing music so that her patients won't notice their suffering¹¹⁴. » Dans ce cas précis, s'il est vrai que certains centres de cure s'appuient sur la musique douce pour alléger des souffrances ou des douleurs, des individus n'attendent pas d'en arriver là, puisqu'ils y recourent de leur propre chef. Ainsi, dans *The Go-Between*, Léo, le protagoniste du scénario de Pinter s'applique à lui-même les vertus thérapeutiques musicales. Puisqu'en entendant les notes de musique, il n'a pas pu résister à la tentation de se lever en pleine nuit pour mettre fin à l'isolement psychologique dont la pesanteur commençait à le fatiguer. Nous voyons à ce stade que la musique vient rassurer et redonner le goût à la vie au personnage, au moment où il se dit perdu, car porté antérieurement vers d'autres réalités au-delà de son horizon. Ainsi qu'il apparaît dans cette chambre, pendant que Marcus s'endort, Léo fait face aux questionnements et aux contradictions internes. Au moment où son âme

¹¹³ *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 278.

¹¹⁴ *The Moonlight*, Plays 4, p. 345.

est solitaire, seule la musique vient pour lui tenir compagnie : « Marcus and Leo in bed. Marcus asleep. Leo awake. Laughter from the lawn below. A piano playing. A girl's voice singing. Leo looks up at the high window above his bed. Clear night sky. Voices float in¹¹⁵. » Léo sait maintenant que l'espoir est encore quelque part et que la joie de vivre peut y être trouvée. Aussi pouvons-nous en douter, une fois envahi par le travail de ce pianiste et de cette chanteuse, il ne peut s'empêcher de s'arracher de son lit pour aller au plus près afin de se débarrasser de ce qui semblait le tracasser dans cette chambre, quelques instants auparavant :

Maudsley: Hello. Enjoying yourself?

Leo : Yes sir¹¹⁶.

Vue donc sous cet angle, la musique est ce qui égaie, qui crée ou qui favorise des rencontres et des moments de communion. Elle amène des gens venus divers horizons à se rencontrer et à communier dans la joie. La musique, comme l'explique Stubbs dans le même film, est un moment de joie qui doit être vécu comme tel : « Well, cheer up it isn't a funeral¹¹⁷. » Le désir d'écouter de la musique s'explique par l'envie de voyager dans le temps et dans l'espace. C'est également pourquoi, dans *The Basement* de Pinter, Stott s'active pour écouter quelques notes musicales (« Let's have some music. We haven't heard your hi-fi for ages. Let's hear some stereo¹¹⁸ »). Par là, il montre sa volonté d'en finir avec la routine et la monotonie, d'autant qu'ils vivent dans une société de tabous et d'interdits. Sans doute-est-ce la raison pour laquelle il ne veut écouter rien d'autre que la musique de Debussy : « Where's Debussy? That's what we want. That's what we want. That's what we need. That's what we need at the moment¹¹⁹. » Pour Stott, écouter du Debussy, c'est exprimer non seulement sa joie de se retrouver entre amis, mais c'est surtout une façon de se libérer des poids de la tradition qui s'oppose presque à tout ce que les jeunes générations entreprennent, comme le rappelle son ami et hôte, Law : « I can assure you the Council would object strenuously to three people living in these conditions. The Town Council, I know for a fact, would feel it incumbent upon

¹¹⁵ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 10.

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 153.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

itself to register the strongest possible objections. And so would the Church¹²⁰. » Stott entend coûte que coûte montrer son amour pour sa petite amie et profiter des moments de bonheur qui leur semblent rares, d'où sa réelle envie, à travers le prélude, *La fille aux cheveux de lin* (« Girl with flaxen hair¹²¹ ») de rêverie et de voyage, d'échapper aux soucis mondains. Encore faut-il ajouter qu'écouter de la musique se justifie par l'envie d'éprouver des réelles sensations qui se traduit concrètement par l'attachement des personnages de Pinter aux grands classiques comme Mozart ou aux grands compositeurs romantiques tels que Johannes Brahms :

Walter: What kind of music?

Sally: Mozart, Brahms. That kind of stuff¹²².

Au sujet de la praxis du silence pendant un concert, soulignons qu'en de telles circonstances particulières, un certain comportement s'impose. Le silence du public ne doit pas accompagner la musique tout au long des prestations, il faut de temps à autre que des voix retenues volontairement se fassent entendre soit pour encourager, soit pour laisser exploser des joies, comme l'explique Stubbs dans le scénario de *Go-Between* : « Well, cheer up it isn't a funeral¹²³. » Il est évident qu'à travers l'expérience de Ted dans ce film, nous entendons revenir sur le silence de la scène musicale. En effet, avoir un pianiste et un chanteur, disons un interprète et un musicien, c'est alterner les silences sans que cela ait un effet désagréable et discontinu sur le rythme et l'harmonie : « We can't manage without a pianist¹²⁴. » En revanche, si, sur scène, on a un soliste à l'image de Léo, autant compter sur sa maîtrise de la gestion des silences : « Leo approaches the edge of the platform. The audience is still. He sings [...]¹²⁵. » De là, nous pouvons nous faire clairement une idée de la différence entre un son et un bruit. Est considéré son tout élément acoustique qui est désirable, tandis que le bruit est une réalité sonore qui est généralement indésirable. Si les vocables d'agression, de violence et de pollution peuvent s'appliquer au bruit, la suavité, l'harmonie et la douceur sont souvent associées au son, en l'occurrence celui-ci qui fait partie de l'élément musical. La

¹²⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹²¹ *Ibid.*, p. 163.

¹²² *Night School*, Plays 2, p. 206-207.

¹²³ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 70.

musique, puisqu'elle est conçue à partir d'éléments sonores bien sélectionnés, ne peut se produire et s'écouter que dans le silence, c'est-à-dire sans la présence de tout bruit parasite, comme on l'apprend grâce au scénario de *The Proust Screenplay* : « Over all shots of Marcel the music is quite clear, pure, no extraneous sounds¹²⁶. » À partir de ce qui précède, nous saisissons la colère et la tension qui se lisent sur le visage de Charlus au milieu de ce brouhaha lors du concert. Manifestement, le bruit du public l'empêche de savourer les notes suaves de la musique qui se joue : « The sound of the music is dominated by those of fans, feet shifting, yawns, coughs, and these sounds are at the forefront over shots of Charlus, sitting tensely, trying to concentrate, glaring furiously at the audience [...]»¹²⁷. » En dernière analyse, si ce bruit est si gênant, voire insupportable, c'est parce que cette œuvre mélodieuse qu'est la musique doit son existence au silence. Elle « s'abreuve » du silence, cela revient à dire que « la musique tranche sur le silence, et elle a besoin de ce silence comme la vie a besoin de la mort et comme la pensée, selon le Sophiste de Platon, a besoin du non-être¹²⁸ ». En revanche, l'une des questions que pose l'œuvre de Pinter est la suivante : quel silence contre le devenir de la musique ? À y regarder de plus près, nous nous rendons compte qu'aborder le silence musical chez Pinter consiste également à convoquer l'exemple de Stanley dans *The Birthday Party*, cet artiste qui est maintenant réduit au silence. Le seul moyen par lequel il s'exprimait efficacement naguère lui est interdit. Par le passé, ce pianiste se servait de ses talents pour parler avec des notes et non avec des mots. Aujourd'hui, le silence dans lequel il est plongé ne l'aide pas, car il n'est pas celui dont un musicien a besoin pour faire entendre ses luttes, ses principes et ses idéaux. Et tout porte à croire que s'il vit dans la clandestinité chez les Boles, c'est parce que son message musical dérangeait. Car, comme il l'explique après quelques concerts couronnés de succès, il a été victime d'une sorte de censure ou de complot : « Lower Edmonton. Then after that, you know what they did? They carved me up. Carved me up. It was all arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down there to play. Then, when I got there, the hall was closed, the place was shuttered up, not even a caretaker. They'd locked it up¹²⁹. » Quand même les raisons de cette

¹²⁶ *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 269.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹²⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

¹²⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 17.

interdiction ne seraient pas clairement définies dans ses explications, nous la percevons comme une cabale montée contre lui par ceux qui trouvent sa musique hostile, voire révolutionnaire. Comme nous l'avons déjà vu, l'échec de Stanley relève des plans ourdis par des individus qu'il ne cite pas nommément, mais qui, peut-être l'ont identifié comme un fauteur de trouble. De cette expérience malheureuse, nous pouvons retenir que le silence peut être à la fois utile et destructeur pour un artiste. Il est utile dans la mesure où il lui permet de s'exprimer sans recourir aux mots, de mettre en musique ses idées et sentiments, cependant il peut se révéler destructeur quand il signifie musellement ou censure. La forme du silence dont la musique a besoin est celle-ci qui lui permet d'avoir la complicité du public et d'échanger avec lui à travers un silence unilatéral ou alterné.

II.1.1. Dans l'expérience du silence protologique

Dans un tout autre ordre, rappelons que pour ce qui est d'une autre lecture des rapports existant entre le musical et le silence, il importe de remonter à l'origine des sons et des bruits de la vie et de la nature. Dans ce silence protologique, dans cette phase qui précède l'avènement de tout élément sonore perceptible, il existerait des réalités sonores inaudibles. Les sons et les bruits que nos organes auditifs nous transmettent ne constituent qu'une infime partie de cette réalité sonore souterraine. Ce silence d'avant tout son mélodieux règne sur l'ensemble des espaces infinis et dépasse de très loin le bruit que produit l'être humain. À le dire explicitement, nous n'avons puisé qu'une quantité lilliputienne dans cet « océan du silence¹³⁰ ». À ce sujet, en termes physiques, dans *Old Times*, Pinter perçoit le bruit comme une réalité omniprésente ; il ne s'efface jamais totalement (« You can hear the sea sometimes if you listen very carefully¹³¹ »). Il y aura toujours du bruit quelque part, même si l'oreille ne peut plus entendre aucun son. La nature est peuplée de bruits, allant de ceux qui sont inaudibles, à peine audibles jusqu'à ceux qui deviennent audibles et inaudibles, en passant par les sons infra-audibles. Encore une fois, sur la spatialisation du silence, même si la ville est souvent naïvement assimilée à un endroit de clameur par excellence, et la campagne à un cadre de calme plat, nous

¹³⁰ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 161.

¹³¹ *Old Times*, Plays 3, p. 257.

devons nous garder de penser que tout est silence loin du bruit des cités. Si l'on se place au milieu de ce qu'on appelle le silence de la nature, il suffira d'un infime temps de concentration pour percevoir, entre autres, le bruissement du feuillage, les cris ou les chants des animaux ou des échos en provenance de l'espace humain environnant. L'univers est fait de sons et de bruits audibles et inaudibles ; au moment où nous n'entendons plus de réalités sonores, d'autres endroits, d'autres milieux les abritent et vibrent de leur présence. Avancer que le bruit est spatialement réel équivaut à une démonstration consistant à dire que le silence n'est jamais total. Le calme n'a qu'un caractère présentiel partiel. Le bruit est une réalité faite d'ondes sonores dont le mouvement constant fait que lorsqu'un endroit s'en voit privé, d'autres en sont peuplés. À l'inverse du bruit musical qui est fait de sons savamment travaillés, le bruit est généralement une réalité composée de productions sonores centrifuges ; de différentes causes mais de même convergence. Tous les bruits produits séjournent dans un même lieu et ils seront les bruits ultérieurs. Un bruit qui se produit dans un endroit donné peut se reproduire ailleurs tout en gardant les mêmes caractéristiques. Le bruit que l'on semble entendre pour la première fois se serait déjà produit avant, dans un autre milieu. Conscient du fait que le bruit ne se dissipe jamais totalement, déclarer que le silence ne peut jamais être définitif semble raisonnable. Pendant que le bruit produit par l'homme montre ses limites dans le temps et dans l'espace, le bruit du monde intelligible se révélerait éternel, donc au-delà de l'emprise des facteurs d'anéantissement. Le matériau sonore d'origine humaine se doit d'être renouvelé sempiternellement, sinon il serait menacé d'extinction. La production humaine du son n'est qu'un effort pour éviter ce destin tragique, ce silence eschatologique qui guette l'homme à chaque pas. Produire du bruit relève alors d'un certain combat existentiel : le silence effraie l'être, la solitude et la passivité l'écrasent, ainsi il s'entoure d'éléments sonores pour prouver son existence face au néant envahissant, à ce qui le menace d'extinction. La visée téléologique de ses activités et agitations génératrices de bruits et d'autres vibrations acoustiques est de préserver sa place dans l'univers. Le bruit, et ce langage creux, qui en est une modalité, signalent la présence d'âmes humaines en guerre contre un silence aliénant. L'être humain ne peut se passer du bruit dans sa lutte incessante contre ce silence pesant et étouffant, en un mot contre le vide menaçant. De ce point de vue, en portant ainsi un regard sur *The Birthday Party*, nous pouvons dire que tous

les efforts de Meg pour offrir un petit tambour à Stanley comme cadeau d'anniversaire, malgré les protestations de ce dernier, ne seraient qu'un aphorisme pour profiter de la présence de Goldberg et de McCann. Peut-être est-elle à la recherche d'une ambiance festive qui lui permette de rompre avec la monotonie domestique quotidienne, d'où son obstination à organiser cette soirée pendant laquelle, à défaut d'entendre les notes de piano, elle va se contenter de quelques notes de percussion : « Meg: I wanted to have a party. But you must have people for a party¹³². » Ce qui veut dire qu'elle avait assez du silence, de cette vie sans aucune alternative aux banalités verbales. Elle avait toujours cherché à trouver quelques éléments sonores pour se libérer du train-train familial. Le vacarme dans ces conditions n'est rien d'autre qu'un silence qui s'est muté. Pour Jankélévitch, quand l'homme transforme le silence en bruit soit par le rire ou par de vives voix, c'est pour se divertir, c'est-à-dire pour « conjurer l'angoisse de la solitude et du silence méontique... pour se persuader lui-même qu'il n'a pas peur, et croit mettre en fuite, grâce à cet écran protecteur, les fantômes de mort¹³³ ». Tout bruit né des bavardages ou d'autres comportements tumultueux ne résulterait que des tentatives visant à combler le vide existentiel qui se crée dans le silence, dans l'inactivité et dans la solitude. C'est une sorte de musique de l'existence ; elle est liée à l'activité de l'homme qui ne cesse de le préserver. Les nombreux mouvements tapageurs que fait l'homme sont dictés par une crainte du silence qui lui rappellerait le vide, le néant. L'être humain ne pourrait s'empêcher de signer sa présence par le bruit ; la dynamique de son existence est constamment rythmée par des mouvements, des agitations ou autres rumeurs courantes de la vie quotidienne : « Cette pédale continue [le bruit], cette basse fondamentale et obstinée sur laquelle brochent des moments de silence, est bien plus imperceptible que le bruit de la mer : elle dure autant que notre vie, elle accompagne toutes nos expériences, elle remplit nos oreilles de la naissance à la mort¹³⁴. » L'on vit dans une ambiance quotidienne de bruits de toutes sortes. Sur ce point d'ailleurs, aujourd'hui plus que jamais, les individus vivent toujours avec le bruit : il suffit de considérer le nombre croissant de casques à musique pour s'en rendre compte, sans oublier le nombre croissant de cas de surdité liés à l'exposition

¹³² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 27.

¹³³ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹³⁴ *Id.*

aux bruits continus ou excessifs. En marge du bruit que nous faisons, nous nous mouvons dans un espace habité par des objets sonores divers et variés. Cette cohabitation bruyante est à noter dans le temps et dans l'espace. Dans *Silence*, Pinter fait voir l'impossibilité de l'absence totale du silence. Comme l'explique Ellen, même dans ces instants où un calme plat s'installe, notre organisme vient nous rappeler que ce sont des bruits tels que les battements du cœur qui assurent son fonctionnement: « Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear[...]»¹³⁵. » Le temps-zéro sonore ou l'espace-zéro sonore n'interviendront que quand tout s'arrêtera sur terre, car même enfermé dans une pièce anéchoïque, l'homme entendra toujours du bruit, ne serait-ce que celui qui rythme sa réalité cardiaque (battements du cœur, respiration, etc.).

Bien entendu, contrairement à la mort qui marque la fin de toute vie, l'expérience sur terre assure à la fois le devenir et le mouvement, et fait advenir des événements et des occurrences bavards. Et comme l'existence est fragile, cette activité doit être répétée sans relâche pour que les bruits et les sons puissent advenir continuellement. Ce sont les bruits d'existence qui nous arrachent à nous-mêmes et qui nous font oublier un instant le poids existentiel. Dans cette angoisse liée à l'existence et qui devient plus rongeuse dans le silence de la solitude, l'homme trouverait une quiétude éphémère dans le bruit. Il se réfugie dans le bruit pour oublier quelques soucis de la vie, surtout quand son existence devient un nœud crispé et oppressant. Pour rompre cette monotonie et contrecarrer ce côté absurde de l'existence, l'homme se tourne vers le bruit. Il y verrait des solutions pour se libérer de l'ennui et des frayeurs. C'est en ce sens qu'il est intéressant d'observer certains personnages de Pinter, en particulier Meg dans *The Birthday Party*. À partir de son expérience, nous pouvons avoir une certaine compréhension de ce besoin existentiel de production sonore. Le désir pressant de Meg d'une animation sonore pour sortir de sa solitude et du silence tant redouté peut se comprendre à travers son initiative de mettre une tenue exclusive, une robe de soirée (« party dress¹³⁶ »), mais aussi par l'attention dont elle fait preuve et le plaisir qu'elle éprouve pendant que Stanley frappe le tambour : « She watches him, uncertainly. He hangs the drum around his neck, taps it gently with the sticks, then marches round the table, beating it regularly.

¹³⁵ *Silence*, Plays 3, p.201.

¹³⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 27.

Meg, pleased, watches him¹³⁷. » Dans certaines circonstances, l'homme ne désire entendre que le langage musical qui le réconforte. Ainsi, après la panique et l'angoisse provoquées par le « coma » de Stott, Law n'a pas trouvé mieux que de s'isoler pour jouer de la flûte afin de se redonner le moral : « In the background Law, in a corner, playing the flute¹³⁸. » Ce n'est que par ce moyen que Law peut retrouver ce qu'il a perdu quelques instants auparavant. Un plus loin, Jane éprouve la même envie de fuir la mauvaise ambiance que Law et Stott instaurent dans la maison : « Jane stirring milk, sugar and coffee in the cups. The broken milk bottles, in a sudden thrust, smashing together¹³⁹. » Le besoin d'apaisement pendant qu'elle prend le petit déjeuner décide Jane à se tourner vers la musique de Debussy : « Recording turning on a turntable. Sudden music. Debussy's 'Girl with The Flaxen Hair' ¹⁴⁰. » C'est exactement ce que fait Dalida, lorsqu'elle précise: « Quand ça n'va pas je tourne le disque¹⁴¹. »

II.1.2. La coexistence du silence complice et des bruits parasites

À partir du moment où une certaine distinction doit se faire entre les bruits, les sons de ce monde et ceux qui sont au-delà ou en-deçà de nous, il importe, à nouveau, de préciser ce qui fait la différence entre la production sonore musicale et les autres réalités sonores. Le bruit qui accompagne les activités, les agissements humains est inévitable pendant le laps de temps que l'homme restera dans cet éon marqué par la dialectique des forces, c'est-à-dire dans ce contexte de lutte pour la survie. Le chant ou la musique du monde semblent composés par les bruits et les sons de la nature (ce qui est inanimé ou animé) et de l'homme. Néanmoins, il faut noter que ce besoin de bruit pour le divertissement peut déboucher sur une nuisance sonore que l'homme ne saurait tolérer. Autrement dit, renouer avec le silence s'explique par le désir d'échapper à ce tapage qui redevient envahissant et plus insupportable que le fardeau de l'existence. Le bruit restera aussi longtemps

¹³⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 159.

¹³⁹ *The Basement*, Plays 3, p. 163.

¹⁴⁰ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 163.

¹⁴¹ Dalida, *Laissez-moi danser* (1978).

supportable et agréable que lorsqu'il est entouré d'une immense étendue de silence. Il ne devient insupportable que lorsqu'il envahit et noie le silence, lorsqu'il le masque réellement. Les êtres resteront toujours complaisants avec ce bruit tant qu'il restera inscrit dans le silence et aussi longtemps qu'il lui sera insulaire. Dès le début du scénario de *Victory*, cette question d'insularité se pose. Puisque les bruits environnants n'ont pas dépassé le seuil auditif de tolérance, des oiseaux restent posés tranquillement sur les branches. Dès que deux hommes commencent à faire un grand bruit dans leur déplacement, les oiseaux poussent des cris perçants : « An island. Moonlight. Silence. Figures of men seen from distance at the door of a low, thatched house. The door is kicked open. The sound reverberates in the night. Explosion of shrieking birds¹⁴². » Avec cette rupture du calme et de la quiétude, on peut imaginer que les oiseaux sont contraints de quitter leur gîte pour d'autres destinations. Au plan social, l'agacement ne survient que quand on assiste à l'inverse, c'est-à-dire quand le silence devient insulaire. Aston ne commence à s'agacer qu'à partir du moment où le bruit de Davies vient le déranger dans son sommeil : « You were making groans. You were jabbering / You woke me up. I thought you might have been dreaming¹⁴³. » On peut noter ce phénomène dans le scénario de Pinter, *The Proust Screenplay*, au moment où le silence de Charlus et la musique qui se joue sont submergés par les bruits autour de l'homme. Il y a lieu de dire que quand bien même la musique serait faite de sons, ce qui sous-tend ses mélodies et rythmes est loin de ressembler à toute autre forme de sonorités ou de bruitage. Avant que nous n'entrions réellement en contact avec la réalité musicale, les sons qui la composent existaient déjà, seulement ils n'étaient pas audibles. Ces sons ne viennent donc pas *ex nihilo*. La musique est un art de sons et de bruits mélodieux et de rythmes travaillés ; elle est construite à partir de ce que son concepteur a su sélectionner. Le système musical se construit et s'élabore grâce à une sélection faite dans un volume massif de sons ou de bruits potentiels à l'état brut. Ceci traduirait le statut particulier du fait musical : si, par exemple, la musique est constituée de sons, tout son n'est pas musical. C'est dans le silence que s'origine la musique, c'est dans le silence que se joue la musique et c'est dans le silence que la musique s'écoute. Tout mélomane apprécie le silence qui constitue pour lui une réalité incontournable pour apprécier des notes musicales.

¹⁴² *Victory*, Screenplays 2, p. 313.

¹⁴³ *The Caretaker*, Plays 2, p.20-21.

L'artiste s'inspire des sons de la nature, mais pendant qu'il les retravaille, il a plus que jamais besoin du silence. Tout autre bruit qui puisse compromettre ces sons bien choisis est banni de l'espace musical. Le silence cesse d'être un imperceptible sonore dès lors qu'il se met à vibrer et qu'il met l'écoute en tension et en émoi. Étant donné son statut d'élément sonore traité, la musique ne peut s'écouter profondément que quand tous les autres bruits de la vie et de la nature se sont arrêtés momentanément. À l'instar de la vie qui a un début et une fin, la musique connaît, elle aussi, un avant et un après : elle est précédée par un silence-avant et suivi par un silence-après. Bien plus, il faut ajouter qu'il y a même un silence qui se crée pendant le déploiement de l'élément musical. Faire de la musique, c'est habiter un instant le silence : occuper une parcelle qu'il semblerait nous confier provisoirement. Dans ce qu'on a vu précédemment, si Charlus ne supporte pas le bruit quand il écoute de la musique, c'est du fait de l'empiètement du bruit sur le musical ; cependant dans un autre scénario de Pinter, *The Servant*, c'est l'empiètement du bruit sur le silence qui est à l'origine de l'agacement et de la réaction de Tony. Comme l'écoulement du robinet ne lui permet plus de se concentrer sur ce que dit Vera, Tony n'hésite pas à mettre fin à ce bruit dérangeant, au point que le silence se fait : « Tap dripping. Tony turns the tap off, turns. Silence¹⁴⁴. » Par ailleurs, en considérant la musique de l'un des compositeurs qui attirent son attention, Jankélévitch constate : « Le double silence baigne la musique de Claude Debussy, qui flotte ainsi toute entière dans l'océan pacifique du silence, silentio, ad silentium, per silentium ! Du silence au silence, à travers le silence : telle pourrait être la devise d'une musique que le silence pénètre de toutes parts¹⁴⁵. » La musique doit beaucoup au silence qui, non seulement l'engendre, mais aussi l'héberge une fois que s'arrêtent les notes et les cordes vocales : « La musique née du silence retourne au silence¹⁴⁶. » L'immense étendue de la nature est un grand défi pour la musique. La musique ne peut être possible que grâce à des sons humains et organologiques qui trouvent leur origine dans les sons naturels préexistants. Le bruit produit par les instruments ou par les voix ne représente qu'une infime quantité sonore au milieu de ces espaces infinis. Incapable de la couvrir, la musique devient plus silencieuse que toute autre réalité au fur et à mesure que ce qui est produit ou émis s'éloigne de son point ontogénique ou du

¹⁴⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 48.

¹⁴⁵ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 164.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

public. Le silence cosmologique semble intervenir seulement à partir du moment où la voix de la nature prend le dessus sur la raison qui n'opère plus pour maintenir la ligne de partage entre ce qui vient du for intérieur de l'être et de ses sensations, c'est-à-dire de ce qui vient de l'extérieur. Toutes les réalités (celles de l'intérieur et de l'extérieur) sont amalgamées. Ainsi, Jankélévitch notera à propos de Borodine que « dans les steppes de l'Asie centrale, dans l'interminable ennui de la plaine la caravane chemine, escortée par des soldats russes : le chant harmonieux se rapproche, s'éloigne, se perd enfin, résorbé par l'immensité ; la monotone, l'obsédante horizontale de la pédale de dominante s'éteint dans l'uniformité grise ; il n'y a plus que sable et silence¹⁴⁷. » Avec le temps et l'immensité spatiale, les voix de la musique se dissipent et se fondent dans la nature. L'espace agit donc sur la musique : il l'efface en submergeant le bruit qu'elle a produit au préalable. De même, le chœur des matelots « Hisse éo¹⁴⁸ » à la troisième scène de *Pelléas* et de *Mélisande* qui se faisait entendre distinctement va tomber dans une sorte de fredonnements au fur et à mesure que la nuit s'avance et que leur vaisseau s'éloigne progressivement dans l'espace maritime. Ce qui rapprocherait les strophes des *Djinns* de Victor Hugo aux derniers sanglots de la mandoline chez Moussorgski dans la grande solitude sibérienne n'est rien d'autre que la submersion des bruits par des éléments spatiaux (« les sables gris du désert¹⁴⁹ »). Nonobstant la résistance offerte par la musique, les forces qui lui sont hostiles et qui œuvrent pour sa cessation se montrent toujours irrésistibles. Les talents de Liszt se sont montrés fragiles et vulnérables face aux agressions incessantes du temps. Le temps est un facteur d'érosion et de destruction. Il est un réel test pour les artistes, car il ralentit leurs élans et génie de production et freine leur allant. « C'est ainsi que l'œuvre de Liszt, toute bruissante d'héroïsme, d'épopée et d'éclats triomphaux, se voit aux approches de la vieillesse envahie peu à peu par le silence : le silence maternel y entre par tous les pores ; de longues pauses viennent interrompre le récitatif, de grands vides, des mesures blanches espacent et raréfient les notes¹⁵⁰. » Ce silence maternel, où le silence originel et le silence de la

¹⁴⁷V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 165.

¹⁴⁸Marik Froidefond, « Entre deux bouchées de silence : esquisse d'une poétique à bouche fermée chez quelques compositeurs et poètes du XXe siècle », in *Écriture et silence au XXe siècle*, éd. Yves-Michel Ergal et Michèle Finck, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 245.

¹⁴⁹V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 166.

¹⁵⁰*Id.*

fin fusionnent dans la tête, nous rappelle notre fragilité et notre finitude. Et, en plus de son invasion, il fait taire les voix de la révolte et dompte même les plus irréductibles. Lorsqu'il s'installe, il s'empare des talents oratoires (verbaux), en affecte les capacités productrices, c'est dire que « les sables du néant envahissent la mélodie et en tarissent la verve¹⁵¹ ». Le bruit « musical » ne représente qu'une faible quantité ; il est d'ailleurs encerclé par d'innombrables et de puissantes vagues de silence qui le guettent et qui sont prêtes à l'engloutir. Sans doute est-ce en ce sens que nous pensons opportun de mentionner la sonate de Vinteuil de Proust à laquelle Pinter fait référence dans *The Proust Screenplay* (« Music of Vinteuil¹⁵² »). En réalité, ce qui se passe, c'est qu'au moment où arrive une nouvelle note de piano ou de violon, la note qui la précède ne continuerait à résonner que parce que nous en avons encore le souvenir. Dans cette succession de notes, c'est notre conscience qui prolongerait des sons qui sont déjà repassés dans le silence, avec l'avènement des dernières notes jouées, tel que l'explique Nicolas Grimaldi : « Comme l'attente est donc constitutive de toute perception sans qu'aucune perception ne puisse être constitutive de l'attente, il nous faut reconnaître à l'attente un caractère transcendantal. C'est pourquoi les notes d'une mélodie ne se succèdent pas plus sans un sujet qui se les rappelle et les perçoit, qu'une note ne dure et n'attend la suivante sans que ce soit nous-mêmes qui nous sentions alors durer, et n'attendions comme une délivrance l'avènement d'un nouveau motif qui fasse relâcher à cette note tenue son exaspérante tension¹⁵³. » Avec l'écoulement irréversible du temps, et vu l'impossibilité d'avoir une emprise sur l'immensité des espaces, les plus belles mélodies finiront par se dissiper dans le silence d'où elles proviennent. Cette construction mélodieuse qu'est la musique, comme tout autre bruit humain connaîtra une durée bien limitée. Encore soulignons ici que ce silence n'a rien à avoir avec le silence qui précède leur création ; c'est un silence qui signe l'arrêt définitif de tout élément sonore comme de toute vie, ainsi qu'il apparaît dans la dernière strophe « Les Djinns » de Hugo : « On doute / La nuit / J'écoute / Tout fuit / Tout passe / L'espace / Efface / Le bruit¹⁵⁴. » Une autre dimension importante à intégrer dans le

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *The Proust Screenplay*, Screenplays 2, p. 125.

¹⁵³ Nicolas Grimaldi, *Ontologie du temps*, Paris, PUF, 1993, p. 52.

¹⁵⁴ Victor Hugo, « Les Djinns », cité d'après « Préliminaires à l'Esthétique » dans V. Jankélévitch, *La Musique et L'Ineffable*, p. 165-166.

rapport de la musique au silence est la notion d'insularité soulevée par Jankélévitch. Par exemple, quand la musique surgit du silence, le bruit qu'elle occasionne ne constitue qu'une île dans le vaste océan du silence. La musique, ce bruit traité n'est donc qu'une interruption ou une suspension provisoire d'une portion silence. En revanche, bien qu'elle soit du bruit fini, la musique commence à devenir un fardeau sonore dès qu'elle semble envahir tous les espaces du silence. Une tolérance n'est accordée à ce genre de bruit que quand il est entouré d'un vaste domaine silencieux. Dans ce domaine, il arrive que le silence interrompe le bruit ; ce silence n'est ni de près ni de loin identique au silence existentiel qui effraie et qui réveille des questionnements qui secouent l'homme, mais plutôt « un havre de recueillement et de quiétude¹⁵⁵ ». Alors que la musique de Debussy sourd du silence et est une interruption provisoire du silence, celle de Fauré est un silence, c'est-à-dire un silence qui interrompt le bruit. Comme le rappelle « la Mélisande du *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, que Debussy mit en musique, se présente comme un être silencieux que certains comprennent, d'autres pas¹⁵⁶ ». Cette musique en sourdine, ce silence ne fait pas plonger dans le néant ou dans le déchirement existentiel. Elle est « une île sonore sur la mer de silence, l'île des chants et des rires et cymbales éclatantes¹⁵⁷ ».

Nous ne pouvons imaginer la musique en dehors de tout lien avec le silence : elle lui doit son existence. Cette existence tient au silence qui lui fournit l'énergie vitale qui se dégage dans les pauses calculées, dénombrées, espacées, mesurées dans le temps constituées par les soupirs et les silences intramusicaux : « La musique ne respire que dans l'oxygène du silence. Et inversement la musique ambiante filtre, par osmose, à l'intérieur de la mesure vide pour en colorer et en qualifier le silence¹⁵⁸. » Ils seraient deux compagnons liés par les services réciproques qu'ils se rendent. Quoique la musique surgisse du silence, fende ce socle silencieux pour exister, cela n'empêche pas les compositeurs et autres spécialistes de cet art de créer par eux-mêmes des espaces de silence dans ce silence chargé en sons, en mélodies et en rythmes. Ce sont ces silences qui font que la musique puisse

¹⁵⁵V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹⁵⁶Françoise Fonteneau, *L'éthique du silence : Wittgenstein et Lacan*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 104.

¹⁵⁷V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 167.

¹⁵⁸*Id.*

se jouer et s'écouter. Ce vaste espace de silence d'où est originaire le bruit musical constitue un ensemble que l'on peut qualifier de macro-silence. L'espace occupé par ce bruit est fragile et marginal et peut à tout moment subir une érosion : « C'est le bruit qui est une île dans l'océan, une oasis ou un jardin clos dans le désert¹⁵⁹. » Dans son entendement du silence, John Cage écrit dans un ouvrage éponyme qu'il est constitué par tous les bruits désordonnés, non traités. Dans *Silence*, nous pouvons comprendre que tous les sons que nous ne déterminons pas composent le bruissement continu qui provient de la rumeur de la nature, du bruit perpétré par l'homme ou inhérent à ses activités. Et ceci résume l'essentiel de la réalité silencieuse dont l'existence y est explicite : « Le silence n'existe pas. Il se passe toujours quelque chose qui produit un son¹⁶⁰. »

II.1.3. La fragmentation de l'élément musical

Au cours de l'exécution musicale, des pauses, des plages de silence sont créées pour permettre l'harmonie et la fluidité sonores. La partition musicale est comme une sorte de texte qui a ses propres mécanismes de fonctionnement et qui exige des instants d'arrêt, puisqu'étant humainement mené. Ils permettent ainsi aux artistes de respirer, d'aérer ce qu'ils jouent et de se faire suivre par les auditeurs. Il n'est pas possible auditivement de suivre de manière continue une production sonore. Cela devient à la longue insupportable et agaçant ; l'on bascule dans la nuisance sonore. Ces micro-silences sont donc plus que nécessaires pour l'avènement des mélodies, mais aussi pour une écoute non ennuyeuse. Lorsque ce que l'on entend est exécuté d'une manière irréfléchie, c'est-à-dire sans silences calculés, cela se transforme en bruits insupportables. Pinter montre bien ce phénomène à travers le dérapage « sonore » de Stanley qui heurte la patience de Meg : « Halfway round the beat becomes erratic, uncontrolled. Meg expresses dismay¹⁶¹. » Voilà bien ce dont il s'agit à travers cet exemple : ce que Stanley fait entendre n'est pas de la musique, mais plutôt du bruit. Ce qui était censé se produire musicalement, c'est-à-dire

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶⁰ John Cage, *Silence*, dans *Discours et écrits*, trad. M. Fong, Paris, Denoël, 1970, p. 145.

¹⁶¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 30.

mélodieusement, se transforme en tapage. En même temps, ce que nous pouvons apprendre de l'attitude de Meg est que si la musique est réussie, cela se voit à travers la réaction positive du public, par contre quand elle mal jouée, le silence des spectateurs en dit souvent long. Pire encore : les visages traduisent tout ce que les mots, les cris ou autres gestes n'arrivent pas à exprimer. De plus, ce qui est très frappant en musique, c'est de réussir à créer à partir du silence un bruit mélodieux et de pouvoir y aussi aménager de petits espaces de silence qui sont très significatifs. Ils sont tous sauf un néant, encore moins un moment d'angoisse. À ce sujet, tel que cela se note dans *Old Times*, Pinter réserve une bonne part à l'organisation des silences dans la chanson *Lovely to look at, delightful to know*¹⁶² (« les yeux et le cœur ravis en face de toi »). Ainsi, aussitôt que l'envie de chanter advient, toute discussion s'estompe. En sorte que Deeley et Anna chantent à tour de rôle pendant de longues bonnes minutes :

Deeley (singing) : Blue moon, I see you standing alone...

Anna (singing): The way you comb your hair¹⁶³...

Par cette chanson, on découvre le tempo (qui est ici entre le lent et le rapide), les silences pour l'écoute, les silences du chanteur, les légères pauses (« Slight pause¹⁶⁴ ») et pauses musicales (« Pause¹⁶⁵ »), et enfin le silence final (« Silence¹⁶⁶ ») qui marque la fin de la partie musicale. On voit donc bien par là que la musique, et c'est bien ainsi que l'entend Pinter, est partout entourée de silence : elle sourd du silence, elle s'accompagne de silences, elle crée des silences et elle retourne au silence. Cela confirme ce qu'en dit Jean Starobinski : « L'art est trop lié à la finitude pour ne pas s'achever où commence l'éternité¹⁶⁷. »

Ce qui différencie clairement le son musical des autres bruits émanerait de ces silences savamment conçus et scrupuleusement respectés. Tout manque de respect de la durée, du temps et de la mesure des silences crée des productions sonores presque inécoutables, sortes de cacophonie désagréables à l'oreille. Les

¹⁶² *Old Times*, Plays 3, p. 264.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 265-267.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 265.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 266-267.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁷ Jean Starobinski, *Les Approches du sens*, Genève, La Dogana, 2013, p. 70.

silences en musique montrent aussi que le silence en tant tel est loin d'être un néant. Si un néant ne peut pas être différencié d'un autre néant, une musique se distingue d'une autre non pas seulement par ses propriétés ontologiques mais aussi par les silences qui la marquent. Le silence, s'il est tant recherché en musique, c'est dû au fait qu'il est l'expression d'une réalité authentique. Il est aux antipodes de ce qui arrive quand l'homme recourt à la parole bavarde, frivole pour remplir un silence qui l'opprime et qui l'éprouve très rudement. Ces instants de silence sont perçus par Jankélévitch comme des moments de quiétude et de concentration : « Les plages de silence sont au milieu du bruitage universel un asile de repos et de rêverie¹⁶⁸. » Étant donné que la musique est produite à partir du silence, il fait donc parler ce dernier qui, à son tour, le rend davantage compréhensible un moment pour ceux qui la composent, pour ceux qui la jouent et pour ceux qui l'écoutent. Le silence précède la création musicale, il l'accompagne, la suit et la recueille quand tout se taira. La musique ne peut advenir que quand tous les autres bruits auront cessé. Elle chasse toutes autres réalités sonores « sauvages », elle s'installe et se fait savourer dans le silence. La musique occupe majoritairement l'espace; elle ne peut coexister avec aucun autre bruit qui ne viendrait que pour la gêner. Même si dans l'espace beaucoup de bruits non identiques coexistent, cela ne peut être effectif si on les ramène sur le plan musical, les seuls bruits qui vont ensemble sont ceux qui ont été soigneusement élaborés et mis en parfaite harmonie. La musique fait taire tout le bavardage autour pour faire entendre sa propre voix. Le discours musical procède par élimination; il élague les bruits tapageurs : « La musique est le silence des paroles¹⁶⁹. » Pour qu'un bruit puisse se voir octroyer le qualificatif de musical, il faut qu'il soit une œuvre motivée et intentionnée. De même pour qu'un silence puisse être qualifié de « silence musical », il faut qu'il laisse des sons, des notes ou des voix surgir de manière régulière et organisée.

Dans *The Dwarfs*, notre attention porte sur la notion de fragmentation, de discontinuité ou de vides en musique. Une perte d'unité, d'harmonie sonore et l'avènement de silences imprévus peuvent rendre toute écoute musicale difficile, voire impossible. Même si elle a besoin de s'entourer de silences, la musique

¹⁶⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 168.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.172.

disqualifie tout silence ou tout manque de cohérence qui viendrait menacer son existence. Ces silences non souhaités, c'est-à-dire ces instants de dislocation ou de désintégration, constituent ainsi un frein à la mise en route de la réalité musicale : « Len is playing a recorder. The sound is fragmentary. He pulls the recorder in half, looks down, blows, taps¹⁷⁰. » Il n'en est que plus important de s'arrêter sur la vision de Pinter de la musique. D'après ces quelques éléments qui précèdent, il est clair que dans son entendement, le devenir de l'élément musical reste plus que jamais lié au silence. Précisons que ces coupures sur lesquelles il attire notre attention dans la pièce ci-dessus, à ses yeux, produisent les mêmes effets que les diaphonies, ces bruits parasites, en ce sens que chacune de ces présences obligent à un arrêt momentané. Cependant, seul un effort d'harmonie peut parvenir à mettre ensemble des bruits bien travaillés. Et s'il n'y a aucune harmonie, aucune synchronisation des éléments sonores, cela peut devenir gênant pour l'organe auditif : « La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant ; l'onde mélodieuse ne partage jamais avec d'autres une place qu'elle veut remplir à elle seule. La musique est une espèce de silence, et il faut du silence pour écouter la musique. Il faut du silence pour écouter le mélodieux silence ; ce bruit mélodieux, ce bruit mesuré, enchanté qu'on appelle musique, il faut l'environner de silence pour écouter la musique ; la musique impose silence au ronron des paroles, c'est-à-dire au bruit le plus facile et le plus volubile de tous, qui est le bruit des bavardages ; le bruyant se tient coi pour mieux percevoir l'incantation¹⁷¹. » Dès lors que l'on accepte que la musique fait partie de ce qui fonde l'humanité de l'homme, essayons de comprendre comment elle supplée au langage verbal qui est confronté à ses limites expressives. Elle appartient à la grande classe du langage social. Quand les mots ne sont plus les bienvenus, le sujet peut donc avoir recours à l'expression musicale. Une approche musicale du silence se veut claire sur le rôle que la musique joue pendant que les mots ne se font plus entendre et sur la place du verbal dans le silence du langage musical. Jankélévitch pense que les hommes peuvent tourner le dos à la parole en se tournant vers la musique, et plus particulièrement vers le chant : « Chanter dispense

¹⁷⁰ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 79.

¹⁷¹ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 172.

de dire. Chanter est une façon de se taire¹⁷² ! » Investir le domaine musical, c'est donc refuser le langage verbal ; grâce aux moyens musicaux (instruments, voix), l'artiste peut s'exprimer, faire comprendre et se faire comprendre des autres. La voix musicale ne peut se faire entendre que lorsque tout le tapage verbal aura cessé ; elle se fraie ainsi une voie et s'adresse à son public sans ambages. Dire donc que chanter nous évite de nous servir de la parole, c'est une manière d'admettre le rôle du langage musical et de corroborer la position qui refuse au langage verbal le pouvoir exclusif d'expression. Quand l'outil linguistique montre ses défaillances et ses insuffisances, d'autres recours sont possibles. Le langage musical est à intégrer dans cette longue liste des modes de communication accessibles à l'être humain pour se fixer et se situer dans l'univers. Chez Pinter, même si elle doit être laissée à l'initiative du metteur en scène, il est clair que la musique est une composante essentielle de son art. Elle doit faire entendre ses voix de temps en temps pour apporter un complément à ce qui n'est dit que partiellement avec les mots, ainsi qu'il se note dans *Party Time* : « Spasmodic party music throughout the play¹⁷³ ». Sur quoi le spectateur doit focaliser son attention, dans cette pièce, c'est sur l'alternance de la musique et des interactions verbales. De jeunes gens se retrouvent dans l'esprit de communier ensemble, c'est-à-dire de partager le bonheur et la joie que procure la musique ; de temps à autre des discussions s'instaurent. Et comme il entend que la fête soit belle, Terry refuse de céder à toute forme verbale qui cherche à gâcher l'événement, d'où sa virulence verbale contre Dusty : « You come to a lovely party like this; all you have to do is shut up and enjoy the hospitality and mind your fucking business¹⁷⁴. » Pendant ce temps, par exemple, au lieu de laisser la musique retentir, Pinter nous fait vivre ce qui se dit entre les différents acteurs. Pour l'essentiel, la musique, ce langage qui exprime des sentiments surclasse les mots qui ne semblent pouvoir intervenir que pour l'expression de certaines pensées. Si l'on pense avec les mots, il faut admettre que le langage des réalités du cœur n'est pas sous-tendu par les mots. On ne pense pas les sentiments : l'amour, qui est une des manifestations de ces sentiments, ne pourrait peut être compris que grâce à un langage qui lui est propre et la musique ou la poésie sont plus aptes à assurer

¹⁷² *Ibid.*, p. 173.

¹⁷³ *Party Time*, Plays 4, p. 281.

¹⁷⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 288.

l'expression. Disons-le autrement, les réalités profondes du cœur ou sa rhétorique ne sont pas régies par la pensée ; elles obéissent plutôt à la règle des passions. Ce qui est dictée par d'autres forces que la raison, tel que l'indique Michel Leiris : « Lorsqu'on chante, on vise à émouvoir (communiquer en profondeur) et ce n'est plus à la raison que revient la part du lion¹⁷⁵ », c'est-à-dire à cette faculté de discernement, échapperait à toute saisie verbale. Et l'échec de la parole dite semble ouvrir la voie à la parole chantée ; en échouant à exprimer ce qu'il ressent ou ce qu'il subit, le sujet se résout au chant. L'emprise ou le règne de l'émotion, de la menace, etc. sur celui qui est en train de parler ne sont pas de propriétés relationnelles. Aucun locuteur ne peut avec les mots inscrire dans la chair de son vis-à-vis ses expériences privées. Ce qui empêche le flux normal du discours écrit ou oral. Cette écriture dénote la disjonction entre ce qu'un personnage vit intérieurement et ce que les mots peuvent en dire. Comment la plume peut-elle rendre compte de l'amour de la souffrance due à cet amour ? Des hésitations, des tergiversations, des silences qui montrent que les grandes joies ou les profondes douleurs sont parfois muettes. Par exemple, bien que Petey vive mal l'enlèvement de Stanley, en aucun cas Pinter ne l'écrit ou ne le dit dans *The Birthday Party*. C'est une écriture qui n'écrit rien, qui est mutique, car elle ne rend compte de rien. Dans la liste des réalités qui échappent à toute mise en mots chez Pinter, il faut ajouter les vocables synonymiques du silence comme l'inénarrable, l'indescriptible, l'innommable, l'incommensurable, l'ineffable, l'irreprésentable, etc. L'immensité, la complexité et la profondeur de certaines comme celles que nous venons d'identifier font que les mots du langage pris dans leur ensemble n'arrivent jamais à en parler entièrement ou à en dire quoi que ce soit. Cependant, on se retrouve dans une sorte d'amphibologie situationnelle où le dire semble impossible et le silence inacceptable. Comment traduire ces réalités alors ? À ce qu'il paraît, le meilleur moyen pour traduire les émotions ne se trouve pas dans les mots du langage, mais plutôt dans la musique. Là où le matériau verbal ne fait que détruire, la musique, grâce à ses capacités suggestives comparables à celle du silence, assure efficacement ce rôle. D'après Théodore de Wyzewa, tout effort pour « traduire l'émotion par des mots précis était évidemment impossible : c'était décomposer l'émotion, donc la détruire. L'émotion, plus encore que les autres modes vitaux, ne peut être traduite directement, mais seulement suggérée. Pour suggérer les

¹⁷⁵Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 104.

émotions, mode subtil et dernier de la vie, un signal spécial a été inventé : le son musical¹⁷⁶ ».

II.1.4. Aux limites de l'élément musical

Convaincus que la parole parlée ne peut tout dire, nous pouvons nous tourner donc vers la musique. Ainsi, dans la pièce de Pinter, *The Birthday Party*, l'on peut noter que Meg a toujours voulu organiser une soirée pour sortir de la monotonie de la vie quotidienne et pour redonner le moral à Stanley dont l'état psychosomatique la préoccupe sérieusement: « He's been down in the dumps lately. » Cependant, son seul problème était de trouver des ambassadeurs tels que McCann : « I want to have a party. But you must have people for a party¹⁷⁷. » De la musique pour combattre l'inaction et pour mettre fin à l'inquiétude, au désarroi et à la détresse de Stanley, car comme le dit Jankélévitch, « la musique agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales¹⁷⁸ ». Ainsi, par rapport à la musique de chambre, dans *The Collection*, Pinter montre que le désir, le besoin de voyager dans la nature amène Bill à se tourner vers Vivaldi : « Bill comes from the kitchen with a tray of olives, cheese, crisps, and a transistor radio, playing Vivaldi, very quietly¹⁷⁹. » À côté, Stella montre son envie d'entendre de mélodieuses notes musicales par Charlie Parker : « She takes her gloves off, puts her handbag down, and is still. She goes to the record player, and puts on a record. It is 'Charlie Parker'. She listens, then exits to the bedroom. Fade up house. Night¹⁸⁰. » Quoique Pinter ne le précise pas, ce qui nous vient en tête tout de suite, c'est le be-bop, ce style de Jazz moderne des années 1940 dont Parker est l'un des illustres précurseurs. Dans le scénario de *The Servant*, à chaque fois que ses personnages sont confrontés à des expériences où la parole devient rare, voire impossible, ils contournent ce problème en se rabattant sur le chant. On remarquera par exemple que Tony et Susan sursoient

¹⁷⁶ Théodore de Wyzewa « Notes sur la musique wagnérienne et les œuvres musicales françaises en 1885-1886 », *La Revue wagnérienne*, vol. II, p. 184.

¹⁷⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p.27.

¹⁷⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p.7.

¹⁷⁹ *The Collection*, Plays 2, p. 132.

¹⁸⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 115.

à la parole (« He pulls her to the floor with him, kisses her. The record continues »), pendant que l'on entendra s'égrener :

Leave it alone
It's all gone
Leave it alone
It's all gone
Don't stay to me
Turn from your arms
Leave it alone
It's all gone
Give me my death
Close my mouth
Give me my breath
Close my mouth
How can I bear?
The ghost of you here
Can't love without you
Must love without you [...] ¹⁸¹

Ce qui se joue ici montre qu'entre l'éros et le thanatos, il n'y a qu'un pas. Aimer, c'est s'inscrire dans la logique d'un temps dont la durée est déjà programmée. En entendant Stanley et McCann siffloter l'air de *The Mountains of Mourne* de Percy French dans *The Birthday Party*, on ne peut que souligner le mal du pays et la nostalgie qui justifiaient ce chant dans le cercle de la diaspora irlandaise. Pour se rappeler surtout la bien aimée laissée au bercail, les expatriés irlandais reprenaient de temps à autre ces rimes plates:

Oh, Mary, this London's a wonderful sight,
With people all working by day and by night.
Sure they don't sow potatoes, nor barley, nor wheat,
But there's gangs of them digging for gold in the street.
At least when I asked them that's what I was told,
So I just took a hand at this digging for gold,
But for all that I found there I might as well be
Where the Mountains of Mourne sweep down to the sea ¹⁸².

¹⁸¹ *The Servant*, Screenplays 1, p. 20.

¹⁸² Percy French, *The Mountains of Mourne* (1896).

Au moment où l'on savoure des instants de bonheur, il y a des voix qui rappellent la fin prochaine du plaisir. La nostalgie n'est que l'avènement de cette existence qui était jusque-là tue. Reste que par cet élément musical, nous voyons à la fois les limites du langage verbal et le rôle que l'élément musical peut jouer dans de telles circonstances. En effet, « la musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire¹⁸³ ». On s'aperçoit par là que cette composition musicale dans *The Servant* n'est pas sans silence, car elle ouvre la voie à plusieurs pistes d'étude. L'information qui devrait y être rattachée dépendra largement de ce que chaque lecteur en comprend. Ce texte aurait le même destin que les œuvres musicales de John Cage telles que les décrit Jean-Yves Bosseur :

En fait, pas plus dans ses lectures que dans ses partitions, Cage ne cherche pas à guider ses auditeurs de manière unilatérale ni à leur imposer un sens. Une lecture ou un texte de Cage n'est jamais purement informatif, à la différence de la plupart des écrits de ses confrères, mais prend plutôt le caractère d'une partition qui invite à être déchiffrée et suppose autant de parcours ou d'interprétations qu'il y a d'auditeurs ou de lecteurs¹⁸⁴.

Malgré ce que la musique permet de dire, il est des réalités et des situations où elle perd tout pouvoir expressif. Lamartine pense que le langage musical est inadapté et limité pour permettre à l'individu de traduire ses sentiments et ses pensées : « Le cœur et la pensée de l'homme sont un musicien forcé de jouer une musique infinie sur un clavier qui n'a que quelques notes¹⁸⁵. »

Dans la chanson de Tracy Chapman, *For you*, par exemple, l'on comprend mieux que des sentiments forts et débordants ne peuvent être dits par les mots. La chanteuse se retrouve dans une situation compliquée ; son désir de traduire ce qu'elle éprouve, ce qui la secoue et ce qu'elle expérimente au fond d'elle bute sur l'obstacle verbal. Dans ce contexte, nous ne pouvons nous empêcher de noter que ce qui gouverne le cœur ne s'appréhende pas toujours avec les mots. Ce qui montre que quand les expériences échappent au contrôle de l'intellect, de la raison, elles deviennent également rebelles aux mots du langage. C'est dire que malgré tant d'efforts consentis, l'artiste ne pourra pas satisfaire aux demandes de ce qui doit être chanté, de ce qui doit être dit par une parole mélodieusement produite. Chanter, c'est

¹⁸³ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2002, p. 57.

¹⁸⁴ Jean-Yves Bosseur, *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008, p. 70.

¹⁸⁵ Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient: (1832 – 1833) ou notes d'un voyageur*, Volume 2 (Livre numérique Google), p. 197.

laisser s'épancher des sentiments en silence. Ce n'est pas par la chanson que le langage réussira à livrer toutes les données du cœur comme le montre Tracy Chapman dans *For you* :

No words to say
No words to convey
This feeling inside I have for you
Deep in my heart
Safe from the guards
Of intellect and reason
Leaving me at a loss
For words to express my feelings
Deep in my heart
Deep in my heart
Look at me losing control
Thinking I had a hold
But with feelings this strong
I'm no longer the master
Of my emotions¹⁸⁶.

II.2. Le silence et l'expression du corps dansant

Le regard que nous portons sur la présence et le rôle du silence dans l'art chorégraphique se justifie par le souci de répondre à la question de savoir s'il est possible de dire ou de s'exprimer sans passer par le langage des mots imprimés ou prononcés. Nous nous sentons ainsi interpellés par les différentes inquiétudes quant à la possibilité d'exprimer des réalités en dehors des mots, au pouvoir expressif des autres modes de communication tels que le langage chorégraphique. Danser est-il une façon de se taire ? Est-ce une manière de montrer que l'idiome corporel peut dire autant voire plus que l'outil verbal ? Sans nul doute, la danse est-elle une gestuelle très éloquente, un matériau expressif. Elle transmet des significations qui sont plus importantes que celles qui peuvent être obtenues avec le verbal. Le sens où Pinter l'emploie dans le scénario de *The Go-Between*, la danse devient un acte par lequel des individus, plus exactement des non-professionnels expriment leur joie et renseignent sur leur parfait état mental. Pour le dire explicitement, pendant que les

¹⁸⁶Tracy, Chapman, *For You* (1988)

gestes et les mouvements du danseur nous rassurent sur sa santé et son moral, ceux qui ne bougent pas d'un iota à l'écoute des notes musicales nous poussent à nous interroger sur leur cas, tel que le montre ce bref dialogue entre deux participants à un pique-nique :

A Girl: But Gussy doesn't dance.

A Man: Doesn't he really?

A Girl: Not a step¹⁸⁷.

En termes plus clairs, il suffit seulement que Gussy esquisse quelques pas de danse pour que ses amis et son entourage soient rassurés sur sa condition physique et morale. Ils ne se feraient aucun souci, s'il se joignait à eux dans la partie, en plein air où chaque participant est censé trouver du plaisir. Au moment où Gussy fait face à des problèmes dans le scénario précédent, au point qu'ils le retiennent dans l'immobilité, d'autres personnages de Pinter que l'on rencontre dans sa pièce *Night School* se confondent avec la nature pour manifester leur amour et leur joie de vivre par la danse. Pendant que Solto et sa bien-aimée s'enlacent par la danse, des vagues viennent, avec douceur, pour inscrire leurs corps dans sa corporéité à la fois dynamique et berceuse, créant ainsi une sorte d'osmose. Les deux amoureux et la nature forment un seul corps : « My sweetheart and me, we used to dance by the sea at night, with the waves coming in¹⁸⁸. » Dans le même esprit, *A Kind of Alaska* met en évidence le rapport d'une danseuse à l'espace et au temps. D'après Deborah, alors que l'exiguïté spatiale les obligeait à trépigner ; avec le temps, elle et ses camarades apprenaient à se libérer de la douleur. Grâce à cette élévation rendue possible par une certaine agilité, elles pouvaient continuer à danser sans se soucier du temps : « Oh yes. The most crushing spaces. The most punishing spaces [...]. But sometimes the space opened and became light, sometimes it opened and I was so light, and when you feel so light you can dance till dawn and I danced till dawn night after night, night after night ... for a time... I think ... until¹⁸⁹.... » Là-contre, ce que nous venons de voir explique qu'il est des moments où la danse est l'expression des réalités immédiates, sensibles et terrestres, en revanche, à un moment donné, le corps passe le relais à l'esprit. Ce qui signifie que là où la douleur inviterait à s'arrêter de danser; à l'inverse, le plaisir que l'on éprouve en dansant peut nous amener à continuer les

¹⁸⁷ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 40.

¹⁸⁸ *Night School*, Plays 2, p. 216.

¹⁸⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 175.

mouvements et les gestes inlassablement. D'ailleurs, Christine Angot lie cette obsession d'élévation au plaisir et au désir de se rapprocher du domaine intelligible : « Les danseurs veulent toujours voler. / Les danseurs veulent toujours voler. Toujours et encore se détacher du sol. / Tout en suspension, et en légèreté. / Soyons un peu plus léger¹⁹⁰. » Dans *Moonlight*, nous voyons de mieux en mieux comment un corps s'adresse à d'autres en captant leur attention. À ce compte, on ne se surprend pas de se retrouver face à la prestation d'une talentueuse danseuse du ventre comme la mère de Riley qui fascine encore Jake : « His mother was one of the all-time-great belly dancers¹⁹¹. » Cette danse dont parle Jake ne peut laisser personne indifférent en raison de son contenu sensuel et de sa beauté gestuelle. Et si nous nous intéressons à ce qui conduit à la danse, nous voyons qu'elle s'explique, par exemple, dans *The Homecoming* par l'irrésistibilité à entrer en contact avec le corps tant fantasmé, aussi désiré que celui de Ruth par Lenny. Le seul plaisir scopique ne suffit plus au personnage, il veut maintenant saisir l'occasion pour être dans une étroite proximité tactile pour satisfaire ses désirs sensuels : « Lenny bends to her. Madam? Ruth stands. They dance, slowly¹⁹². » Puisque danser avec Ruth lui permet d'arriver à assouvir ses pulsions, Lenny ne saurait mieux trouver qu'un morceau de « slow jazz¹⁹³ ». Et par voie de conséquence, ceci se rattache parfaitement à ce qu'en dit Joey en connaissance de cause : « Sometimes... you can be happy... and not go the whole hog. Now and again... you can be happy... without going any hog¹⁹⁴. » C'est dire que l'on ne peut réduire le plaisir sexuel à l'acte. La danse est une sorte d'exutoire pour certaines personnes, surtout lorsque les rapports ne peuvent aller plus loin ou ne peuvent être autrement. Le langage chorégraphique, vu les ressources dont il dispose semble être au-dessus du langage verbal dans la rivalité qu'ils ont toujours connue. On ne saurait dissimuler la résistance du corporel et de ses contenus face à l'assaut répétitifs des mots. Les mots ne seraient utilisés que pour nous éloigner de ce que la gestualité corporelle rendrait beaucoup plus efficacement. Le langage de la danse se présente comme l'outil qui montre plus clairement l'efficacité et

¹⁹⁰ Christine Angot, *Normalement*, Paris, Stock, 2001, p. 11, 18, 20, 43.

¹⁹¹ *Moonlight*, Plays 4, p. 361.

¹⁹² *The Homecoming*, Plays 3, p. 66.

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 76.

l'éloquence du silence. C'est dans ce domaine orchestrique que le silence donne plus de voix. C'est ce qui a fait dire au danseur argentin, Jorge Donn : « Je danse pour ne pas parler justement¹⁹⁵. » En d'autres termes, le rejet des mots et la disponibilité du corps lui permettent de trouver des gestes et des mouvements pour dire ce qui échappent au langage verbal. C'est ce que fait Meg dans *The Birthday Party* quand elle déclare : « I want to dance¹⁹⁶ ! », et ce après ce qu'on peut qualifier de tentatives avortées d'exprimer verbalement ses sentiments comme le souhaite Golberg : « Say what you feel. What honestly you feel¹⁹⁷. » Curieusement, pour exprimer toute la joie et autres émotions qu'elle n'a pu exprimer avec les mots dans son petit discours lors de la soirée d'anniversaire de celui qu'il considère comme son fils, elle le dira par des pas de danse : « Meg dances round the room alone¹⁹⁸. » Par ces pas de danse, Meg est en train d'exprimer ce qui lui est impossible de dire à Petey et à son entourage sur son passé, son présent et son futur. Les réalités indicibles par les mots peuvent se transmettre par les innombrables possibilités offertes au corps du danseur. Par une expression corporelle bien organisée et exécutée, par cette rhétorique muette, l'homme peut repousser l'indicible et rendre compte des réalités authentiques et profondes qui ne sauraient être connues par les mots. Face aux insuffisances, aux limites et aux défaillances du langage verbal, les individus peuvent trouver le salut dans l'expression corporelle, par la danse par exemple. Dans *A Kind of Alaska* de Pinter, à peine est-elle sortie de son sommeil profond, Deborah s'efforce à esquisser quelques pas de danse pour renouer le contact avec la réalité (« She dances, by herself, in slow motion¹⁹⁹ »). Deborah ne s'arrête pas là, car elle reste convaincue que le rire et la danse sont indissociables ; en un mot que la joie de vivre se note dans la danse. Au point que, malgré sa convalescence, elle décide de se lever (« Right. I'll get up now²⁰⁰ ») pour montrer à Hornby que sa nature joviale (« Of course I laughed. I have a laughing nature²⁰¹ ») va ensemble avec des pas de danse (« I dance²⁰² »). Et,

¹⁹⁵ *Le temps d'un ballet*, documentaire télévisé réalisé par François Reichenbach, 1981.

¹⁹⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 53.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 173.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁰² *Ibid.*, p. 173.

en plus de cela, elle est toute contente d'apprendre qu'une soirée dansante va être organisée pour elle:

Hornby: Not yet. Soon we'll have a party for you.

Deborah: A party? For me? How nice. Lots of cakes and lots of booze?

Hornby: That's right.

Deborah: How nice²⁰³.

La crise que connaît toujours le signe ne peut être contournée que par le recours entre autres au corporel. L'homme n'est pas que mots, il est aussi gestes, regards, jeux de physionomie, mouvements, déplacements, postures, immobilité. *The Servant* illustre bien ce point, car pour exprimer son coup de foudre pour Tony dans cette atmosphère où il est impossible d'échanger effectivement verbalement, Vera ne saurait trouver une forme d'expression meilleure que celle de la danse. Par ses déhanchements et gestes orchésaux bien calculés, elle parvient tout de suite à attirer l'attention du jeune homme : « Small, elegant restaurant with dance floor. The band playing. Dancers. Susan swings into close shot over Tony's shoulder²⁰⁴. » Incrire ces éléments dans une réflexion sur le rapport de la chorégraphie au silence est une condition *sine qua non* pour la compréhension des pouvoirs expressifs énormes de cet art. Danser serait synonyme de se taire, puisqu'avec cet idiome silencieux ce sont d'autres moyens d'expression qui sont empruntés en lieu et place des mots du langage de tous les jours. Ce que nous pouvons lire à travers la danse, c'est qu'une bonne concentration, une sorte de repli sur soi, mais créatif, est de mise à ces instants kinésiques et gestuels. Pendant qu'il s'exprime avec son corps, le danseur est coupé du monde autour de lui, et dont il a besoin tout de même, car vu les obligations de précision, de concision, d'expressivité et de sens, il se recentre sur lui pour puiser les ressources et les énergies idoine. À cet instant précis, même si nous pensons qu'il est silencieux, puisque nous ne pouvons pas accéder à ses paroles ; il faut noter tout de même qu'il soliloque, il se parle tout seul. Simplement, une place beaucoup plus importante est accordée au corporel, au gestuel, au kinésique. Le silence du corps dansant n'est pas un silence complet, il est ourlé de mots inaudibles mais qui se reflètent dans ce qui est visible ou invisible dans ses pratiques. Il y aurait des actes qui n'advieront pas, donc qui ne seront jamais connus du public. Certains gestes

²⁰³ *A Kind of Alaska*, p. 173 -174.

²⁰⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 7.

resteront toujours dans la tête du danseur, d'autres s'évaporeront avant leur exécution et quelques autres arrivent au public explicitement ou implicitement. Et les gestes ou les mouvements qui adviennent s'effacent aussitôt qu'ils se présentent. Ils sont beaucoup plus volatiles que le bruit musical, comme l'affirme la chorégraphe américaine Doris Humphrey : « Ce mouvement qui sans cesse sort de moi, se disperse dans l'espace, se perd²⁰⁵. » S'abandonner à l'art de Terpsichore (danse) est un acte qui émane du désir de vouloir échapper aux faiblesses des mots et de laisser s'exprimer son corps par des gestes, des mouvements et par ce qu'ils engendrent ou imposent. Comme en musique ou dans d'autres arts, le silence en chorégraphie est une importance capitale. Le silence chorégraphique, au-delà du silence qui lui est intrinsèquement lié, au-delà d'être du silence en soi, peut se noter avant l'exécution d'un mouvement, l'amorce d'un geste, au moment de leur expression ou après la démonstration. Le sens lié à l'immobilité dans cet exercice se justifie par ce qu'elle représente ; elle marque la fin d'un geste, d'un mouvement et le temps de recueillement, moment nécessaire, car il permet au danseur-chorégraphe d'aller puiser au fond de lui-même ou de la nature des matières premières qu'il transformera en produits finis appréciés par son entourage immédiat. Cette phase est plus que déterminante ; il ne s'agit pas d'un repos dû à une fatigue, mais d'un instant capital pour opérer dans les multiples choix et possibilités ou résoudre certains écueils. Dans l'immobilité, ce corps en diastole et en parfaite communion avec l'esprit se reprend pour se mettre prêt à d'autres défis somatiques. À l'instar du langage verbal, des autres arts du spectacle et d'autres actes humains, l'élément somatique de la danse a lui aussi besoin d'un temps d'immobilité, donc de silence pour se revigorer. C'est dans cet instant, dans ce silence d'un langage en devenir que le corps du danseur, grâce aux lueurs anacroustiques, aux impulsions premières qui le traversent, commence à esquisser le premier geste qui va se développer avec le temps et qui en engendre d'autres qui multiplieront le nombre de possibilités d'interprétations. Tout le sens du langage chorégraphique trouve son origine dans ce moment qui précède le geste visible ; ce pré-geste qui rend possibles le geste ou le mouvement qui constitue le spectacle soumis à l'appréciation d'un œil extérieur. Cette phase d'immobilité est d'autant plus cruciale qu'elle permet au danseur d'interroger son intériorité pour en trouver des réalités dont quelques unes seront partagées avec le public. Le silence

²⁰⁵ Claude Pujade-Renaud, *La Danse océane*, Paris, Souffles, 1988, p. 118.

sous-tend cette création dont il en retient une importante part. Même avec la déhiscence, le corps dansant n'arrivera jamais à assurer la transduction de tout ce qui s'est élaboré dans ce silence kinésique, cette immobilité orchésale. Ce silence dans l'immobilité permet ainsi au danseur de trouver des éléments, une palette de gestes à venir, pour se parler et pour s'ouvrir à autrui. Ce nexus établi entre le silence et le geste montre qu'il ne pourra y avoir aucun hiatus entre soma et psyché. Grâce à ses matériaux langagiers, il pourra parler de lui, du monde à lui et à l'autre par le truchement des gestes, des postures ; en d'autres termes s'en prendre, par exemple, aux tabous et totems existants. « La pause, qu'elle soit arrêt du mouvement corporel, silence musical ou suspension de la parole, est alors ce moment nécessaire à l'avènement d'une expression véritable et, à la mesure de sa qualité intrinsèque, vient imprimer à cette dernière un poids²⁰⁶. »

II.2.1. La rhétorique du corps dansant

Ce qui constitue la quintessence de la danse ne se trouve pas dans les cavalcades déchaînées (ces bruits orchestiques à travers des agitations), mais dans ce qui se déploie en silence et de façon millimétrée et réfléchie, mais aussi dans ce qui semble insaisissable. L'activité orchésale s'inscrit dans une dynamique chronotopique (rapport espace / temps) significative ; ce que ce corps dansant entend traduire ne peut se faire visuellement que dans un rapport espace / temps bien conçu. La deixis du danseur (je-ici-maintenant) constitue une donnée fondamentale, une situation de base, plus réelle que fictive et donnant des indices (matière) sur lesquels toute étude doit se fonder pour une meilleure appréhension de cette praxis orchésale. Force est de constater que, contrairement aux mots du langage, les gestes et les mouvements orchestiques ne constituent pas un masque de la réalité : ils sont produits de manière spontanée. Par exemple, les tabous auxquels les mots peuvent faire face sont traduits visuellement par l'orchésal. Ce que les mots ne peuvent dire qu'en usant des détours ou des tours, le langage chorégraphique le fait voir sans ambiguïté. Il est plus près de la réalité dans son expression que ne le sont les mots. Les vocables que nous utilisons seraient vagues, imprécis, inadéquats, impropres, etc.

²⁰⁶Alice Godfroy, « Le silence et la danse au XXe siècle : d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps » dans *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 309-310.

pour expliquer ou s'expliquer dans nos rapports intersubjectifs. Quand l'outil linguistique est en panne de mots fertiles ou se montre en déphasage avec la réalité, ceux qui ont l'habitude de se servir de leur corps, à l'image des chorégraphes le font *hic et nunc*. En effet, une rupture lexicale rencontrée lors d'une conférence n'a pas empêché la chorégraphe américaine, Doris Humphrey de résoudre ce problème par le recours au corporel. Ainsi, le public remarquera que quelque chose de décisif et important est en train de se passer dans le corps dansant de ce conférencier-artiste :

La vigueur des rythmes bouscule la rigueur des mots. Ses pieds nus pétrissent le sol avec une nervosité féline et les auditeurs guettent la métamorphose de la conférencière en danseuse... Ses mouvements illustrent ce qu'elle vient d'expliquer mais en disent bien davantage. Lisse, son corps glisse sur l'espace comme le long d'un mur et, soudain, se retourne contre lui avec véhémence sauvage, le perce et le pénètre, joue à déchirer l'air puis à le rassembler doucement en un cocon protecteur, le quitte pour se laisser couler, liquide, vers le sol avant de se redresser d'un élan aigu. Doris achève sa démonstration, rétablissant dans son corps la calme ordonnance du verbe²⁰⁷.

Étant donné que la chorégraphie de Pina Bausch mêle la parole et le jeu d'acteur à la danse et que son spectacle montre des éléments tels qu'un langage fait de cris, des pauses, une expression corporelle énigmatique, de bribes et des mots déstructurés similaires à ceux que l'on retrouve sur la scène de Pinter, l'œuvre de Pina Bausch nous intéresse. Pour comprendre la richesse souterraine de la chorégraphe allemande, nous trouvons normal de citer entre autres Agnès Izrine et Brigitte Gauthier. En effet, dans son analyse de ce qui constitue la force de style de chorégraphie désigné sous le nom de Tanztheater (danse-théâtre), Izrine pense que la réussite de Bausch se trouve dans la représentation de « la danse dans son essentielle crudité²⁰⁸. » Pour Brigitte Gauthier, ce qui fait toute la difficulté d'arriver à appréhender l'œuvre de Pina Bausch est autour de toute tentative de description « des gestes, des pas, des couleurs, des sons, leurs relations, leurs continuités²⁰⁹ » qui forment le vaste ensemble de son esthétique. À l'image de ce qui se passe chez Pinter, la difficulté liée à la saisie du théâtre dansé de Pina Bausch vient du fait que « la complexité des matériaux qui s'expriment sur scène ne se réduit pas à une seule signification²¹⁰. » Les pièces de Pinter aussi bien que les scènes de Pina Bausch ne

²⁰⁷R. Claude-Pujade, *La Danse océane*, p. 155

²⁰⁸Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 64.

²⁰⁹Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. préliminaire.

²¹⁰Nobert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser le poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 20.

peuvent livrer un sens que lorsque le spectateur est réellement conscient du rôle qu'il a à jouer : les spectacles exigent un travail de réflexion. En tournant le dos à l'abstraction esthétique, Pina Bausch inscrit la danse dans une kinésique et une gestuelle quotidienne. Sa scène est un espace où, outre la transposition des contradictions du réel, les acteurs-danseurs interagissent avec le public par cette visualisation du refoulé et du non-dit. Dans une pièce comme *Vent d'Ouest* (1975) inspirée de *Cantata* de Stravinski sont dansés des thèmes tels que le désir, le mal lié à l'existence et l'impossibilité de toute intimité. Dans *Sacre du printemps* (1975) de Pina, la sémantique de la danse porte sur le sexisme et l'aliénation de la femme par l'homme. Et ce que la chorégraphe traduit en mouvements et en gestes dans la mise en scène de *Barbe-Bleue* porte sur « la rivalité des sexes, le désir amoureux, la détresse, l'incommunicabilité et le masque des conventions²¹¹ ». Il ne serait pas facile de décrire, de lire ces réalités, ces mouvements qui partent de l'intérieur des danseurs, encore moins de parvenir à s'emparer de ce territoire entre la présente nature de l'homme et ce qu'il essaie de faire croire à son entourage. Cette hypocrisie humaine qui constitue un de ses thèmes majeurs semble insaisissable à l'image de l'homme même dont les comportements sont difficilement maîtrisables. Ce qui motive Pina Bausch le plus, c'est d'amener le spectateur au-delà de ce qu'on lui montre. Brigitte Gauthier résume cette expression corporelle de Pina en ses termes : « Elle se sert de son propre langage du corps pour explorer les passages, les faiblesses et les failles qui ont pu laisser un terrain ouvert à l'idéologie nazie²¹². » Chez Pina Bausch, tout part du corps qui est le principal artisan de ce qui est offert au public : il est ce qui fait l'événement. Dans son univers artistique, le corps ne s'inspire pas des schémas orchésaux appris, mais il bouge en fonction de l'énergie dont il dispose. Dans l'univers théâtral de Pinter, la dynamique de la réalité proxémique serait intimement liée aux interactions qui se créent entre les mouvements du danseur et l'espace. L'espace est un facteur déterminant dans ce que les personnages font ou dans ce qu'ils projettent de conduire. Et essayer de comprendre leur rapport, c'est vouloir pénétrer les secrets qui y sont tapis. C'est faire parler le physique qui se dérobe, mais qui est toujours là à côté. En ce point d'ailleurs, pour reprendre la belle formule de Jean Richepin, recourir au langage

²¹¹ *Ibid.*, p. 55.

²¹² Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 18.

chorégraphique, c'est montrer sans ambages que « les mots sont du vent que l'on profère²¹³ » et qu'il faut impérativement se tourner vers des codes beaucoup plus stables et crédibles. Des codes qui résistent à l'épreuve du temps. Dès lors que les mots ne font plus autorité chez le danseur, il ne faut négliger aucun moment, aucune situation, aucune action ou « non action », car même s'il n'y a pas de mouvement, il se passe toujours quelque chose. L'ascèse kinésique ne veut pas dire la fin de l'expression du soma. Tout se doit d'être scruté de fond en comble. L'espace où le chorégraphe se meut, s'immobilise, en un mot, où il vit artistiquement parlant est à prendre comme un texte où certaines choses sont dites et d'autres tues pour susciter la prise de position du spectateur ou du spécialiste. Dans cet espace, le chorégraphe écrit les pages de son texte à l'aide de ce qu'il a pu obtenir du corps. Mettre en scène le corps, c'est donner à lire des textes *sui generis* qui sont peu ou prou clairs. Cependant, il faut tout de suite souligner que le temps et l'espace sont toujours prompts à effacer ce qu'élabore ce corps en expression, d'où l'exigence de réaction rapide de la part de celui qui veut déchiffrer ce code qui est loin d'être indélébile. Pour pénétrer dans les secrets de ce langage tacite, il s'impose à toute personne les notions d'agilité, de concentration et de mémoire, à défaut d'une maîtrise du concept d'immédiateté. Une intention de signification semble se rattacher à tout mouvement dansé. La danse serait la transduction des pensées, des points de vue, des rêves, des états et des combats en mouvement. Le mouvement est une donnée essentielle dans ce genre de langage, car c'est à partir de son énergie que se crée ce qui pourrait capter l'attention du spectateur. Le geste chorégraphique ne saurait être réduit à moment d'épanchement des émotions. Il est plus une occasion pour le surgissement des mouvements sensés que d'une irruption émotionnelle. Si les quelques émotions présentes n'étaient pas bien contrôlées, rien ne distinguerait la danse des autres instants où l'homme se voit submergé par une forte expression sentimentale ou émotionnelle. La danse est un art qui peut permettre aux sentiments qui échappent aux mots de s'exprimer d'une manière ordonnée et calculée. Sur l'œuvre de Bausch, l'on dira que « ses chorégraphies explorent des sentiments inaccessibles et souvent difficiles à verbaliser, une danse de l'en-deçà du langage²¹⁴ ». Pour l'expression des sentiments ou d'autres réalités du cœur, aucun crédit n'est accordé aux mots, car ils

²¹³ Jean Richepin, *Interludes*, Paris, Flammarion, 1923, p. 201.

²¹⁴ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 51.

sont vus comme de pauvres et infidèles outils ; « mais les mots, défaillants et lâches et félons. Traîtres et messervant nos âmes profanées. Tu les exilas de nos émois d'hyménées²¹⁵ ».

II.2.2. La praxis orchésale ou l'art de la révolte douce

Les différents états de l'homme peuvent trouver expression à travers un espace dédié à la danse qui ne s'exécute que selon les besoins du moment. Un cadre où tout est dans l'harmonie et, où les mouvements ne surviennent que parce qu'opportuns ou cruciaux. Ce qui compte dans les gestes et mouvements, c'est la fluidité et la clarté dans leur exécution. Ce geste qui dit par ce qu'il fait, ce qu'il montre est ce que Brigitte Gauthier appelle le « geste performatif », car « il ne s'agit pas de s'agiter dans tous les sens, ou même de danser si cela n'est pas nécessaire. Le mouvement minimal transmet parfaitement l'état de l'être. Il suffit à faire voir²¹⁶ ». Justement, si Bausch s'est dirigée vers la danse, c'est pour ne pas se taire face aux tabous ou autres interdits sociaux. Ce que les mots ne peuvent lui permettre de dire sera pris en charge par les gestes, les motions ou autres activités corporelles. Danser, c'est à la fois sortir de soi et prendre un envol ; le danseur sort de son corps, c'est-à-dire il entend faire montre de son rejet de certains tabous, d'un certain ordre sociopolitique. La formule de Montandon : « danser, c'est sauter par-dessus son ombre²¹⁷ » traduit bien cette libération du corps par les mouvements et les gestes. Sur la piste de danse, il ne faut surtout pas commettre l'erreur de penser que ce qui fait bouger ce corps ne relève exclusivement que du ludique, loin s'en faut : le danseur cherche des voies et moyens pour exprimer ses peurs, ses idées et ses joies. C'est en ce sens que, dans le scénario de *The French Lieutenant's Woman*, Pinter revient sur les thèmes de la sexualité, de la condition féminine et de la morale religieuse victorienne développés antérieurement dans le roman de John Fowles (1969). Ce à quoi nous assistons dans le film réalisé par Karel Riesz, c'est une sorte de révolte contre le code victorien. Dans son désir de projeter l'homme vers le vingtième siècle,

²¹⁵ Romain Coolus, « Incantations », *Revue Blanche*, juillet-août 1893, p. 85.

²¹⁶ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 52.

²¹⁷ Alain Montandon, « Danser, c'est sauter par-dessus son ombre », dans *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, éd. Edward Nye, Amsterdam, Éd. Rodopi, 2005, p. 157.

Pinter ne saurait faire autrement que de rejeter le code sexuel de l'époque. Aussi sont remises en question le puritanisme fanatique et la moralité répressive comme celle de Mrs Poulteney : « With gross disorders on the streets it becomes ever more necessary to protect the sacredness of one's beliefs²¹⁸. » C'est en ce sens qu'il faut décoder le message véhiculé à travers la danse où Ernestina, une jeune femme est encerclée par un groupe d'hommes. Ce que nous pouvons retenir de ce geste orchésal, c'est l'expression d'une lutte contre la répression sexuelle qui fixait les limites et les conditions de tout rapprochement entre les hommes et les femmes : « She is thrown about between a number of men, who dance with her in turn²¹⁹. » Ici, chaque homme semble vouloir montrer, par le biais de la danse, qu'il est prêt à vivre sa liberté sexuelle. Leur enthousiasme et leur allant viendraient de cet de bonheur qui leur a permis de se rapprocher du corps féminin qui était jusque-là interdit à certains d'entre eux. Ce qui se joue là ne saurait être réduit à ce à quoi Foucault fait référence quand il dit que « tout ceci n'est encore ni langage ni même signe, mais effet et suite de notre animalité²²⁰ ». Ce que le corps en action nous montre ne s'impose pas instinctivement, il est réfléchi, c'est une sorte d'expression de propositions qui, sans être inscrites graphiquement, gardent leur quintessence qui est, à la limite, perçue par ce danseur qui est de prime abord son propre entendant. Ses mouvements et gestes seraient une représentation spéculaire de l'expérience du corps dansant et un renvoi de ce que le public lui donne comme impressions. Ainsi, toute interprétation de ce matériau doit se faire autour de la forme gestuelle et de la qualité du mouvement. Mentionnons au passage le silence rencontré par certains critiques dans des textes littéraires, plus précisément dans ceux d'écrivains de la danse. Ce silence est dû à l'échec d'arriver à verbaliser ce que cet art tacite leur propose ou suggère. Bien que l'on soit convaincu de la capacité des corps à véhiculer des messages visuels, ce serait cursif de penser à l'exhaustivité de cette forme de langage. Par ses gestes, mouvements, signes tégumentaires (peau) ou traits visibles du corps, l'individu ne laisse apparaître qu'une infime partie, car d'autres réalités sur lui restent cachées. Sur ce point, Gaston Bachelard pense que l'autre ne peut être connu que partiellement: « Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se

²¹⁸ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 46.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²²⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 120.

manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitations que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est un être entrouvert ²²¹. » Sans leur enlever tous les mérites qui leur sont dus, précisons tout de même que bon nombre d'écrivains qui avaient le projet de traduire fidèlement la danse dans leurs écrits ne seraient parvenus à le faire que partiellement. En effet, « de Gautier à Claudel en passant par Valéry, Cocteau et quelques autres, la danse fut donc considérée comme un autre langage ou plutôt un langage autre susceptible de remédier aux insuffisances du verbe²²² ». Ils n'auraient pas réussi à pénétrer pleinement le mystère des chorégraphes et des ballerines, à dire l'essence de la danse, de sa gestique, de l'intentionnalité des mouvements codés non dansés sur la musique. Ils se seraient arrêtés à l'expression et non à la « signification concrétisée par la production fictive des sentiments, d'émotions ou de personnages²²³ ». Vouloir effectuer une ekphrasis orchésale, passer du visuel au verbal, c'est-à-dire tenter de décrire le corps dans le corps du texte ne peut être qu'un travail superficiel et subjectif, vu que ce que le danseur vit profondément au moment de la danse est métaphysique.

Ce que les gestes et les mouvements traduisent ne saurait être repris intégralement par les mots du verbal ; ils apparaissent comme une specularité scénique des réalités dans et au-delà de ce corps dansant, notamment de réalités aesthésiques (faculté de sentir) et esthésiques (aptitudes perceptives de sensations). Par son corps, le danseur cherche à dire, à donner à voir l'invisible, le refoulé. À travers ses pas, ses gestes ou autres ressources à sa portée, il exprime ce qui est le fondement premier des idées et de l'émotion. En somme, par son caractère évanescent, la danse ne peut s'évaluer verbalement à sa juste valeur. Bien des discours sur elle, soit la fétichent, soit la dénaturent : « Si le signifiant est corporel, le signifié ne l'est pas. La danse exprime l'incorporel par le corporel. Le corps parle de soi et dit son autre. Il incarne les possibles et les mille imaginations latentes qui

²²¹ Gaston Bachelard, « Dialectique du dehors et du dedans », *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 200.

²²² Hélène Laplace-Claverie in *Limites du Langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 167-168.

²²³ Philippe Guisgand, « Ce que la photographie dit de la danse », *Ligeia*, n° 113-116, janv-juin 2012, p. 59.

sommeillent en chacun²²⁴. » En un mot, vouloir dire ce qui côtoie les réalités qualifiées d'« inverbalisables » avec le langage humain qui se révèle être ontologiquement défaillant et limité, c'est naviguer à contre-courant. En d'autres termes, comment saurions-nous dire des constructions corporelles abstraites circonscrites dans un espace mental dont seul le danseur en est le maître ?

II.3. L'après-guerre et l'émergence d'une écriture de la limite

Rappelons qu'au sortir des camps de concentration, nombreux ont été les récits, les témoignages et les écrits sur cette tragédie. Cependant, il convient de préciser que, malgré ces prises de parole sur l'expérience concentrationnaire et sur ce qu'a vécu le peuple juif, des silences subsistent encore. À ceci près que le langage du silence contient d'importantes informations, aucun autre moyen d'expression humaine n'a pu, à ce jour rendre compte de tout ce qui s'est passé, de l'ampleur de la barbarie nazie et des souffrances. Il serait inapproprié de qualifier l'expérience shoatique d'indicible, puisqu'on en dit encore des choses. Il serait de ce point de vue plus approprié de la qualifier d'ineffable, surtout en ce qu'elle est inépuisable verbalement et qu'on n'en dit que moins sur tout ce qu'il y a à dire. Des générations se succèdent, elles en parlent, mais on n'arrivera jamais à rendre compte entièrement des douleurs, des souffrances (physiques et psychologiques), de l'inhumanité et de la ruine des âmes. Tous les discours qui en parlent sont en deçà de tout ce que cette réalité offre à dire ou de ce qu'il y a à dire sur elle. L'existence de cette tragédie est en elle-même une preuve qu'il y a une dissymétrie entre ce qui s'est passé et ce qui doit en être dit. Encore est-il besoin de rappeler, plus on avance dans le temps, plus des vides se créent par la disparition de sources d'informations (humaines, matérielles), sans toutefois fermer cette page sombre de l'histoire du vingtième siècle où se lisent des mots et des silences. Encore que la philosophie de Heidegger soit perçue comme un travail qui fait « apparaître l'être dans une disjoncture entre le réel et lui-même, entre le présent et la présence, entre l'existence qui est absence et l'absence qui est présence²²⁵ », en littérature et d'autres arts, il faut attendre la seconde moitié du

²²⁴ Chantal Jacquet, *Le Corps*, Paris, PUF, 2001, p. 248.

²²⁵ Yves Moreau, « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de Jean. Genet », dans *Travaux de linguistique et littérature* vol. 9, n° 2, 1981, p. 201-202.

vingtième siècle pour assister réellement à une nouvelle forme d'écriture qui « vaut moins par ce qu'elle montre que par ce qu'elle n'exprime pas ou qu'elle n'exprime que confusément, indirectement²²⁶ ». C'est une écriture qui vise à dire plus, en se taisant, en suggérant et dont l'horizon est entre autres l'indicible, l'innommable, la souffrance, la guerre, l'absurde, la condition humaine, etc. Cette nouvelle forme d'écriture porte les mutations et les profondes métamorphoses de la société post-Auschwitz et vise à faire réagir constructivement le lecteur en créant des zones de non-énonciation et des lieux d'indétermination. Il s'agit d'une écriture qui « s'accomplit non pas là où elle dit, mais là où elle tait, là où elle s'efface et s'éteint²²⁷ ». Ce nouveau silence qui fait sa singularité n'est pas, loin s'en faut, une vacance de contenus, un néant ; il constitue plutôt une stratégie langagière, car ce qui est visé par ce canal, c'est faire passer un message. C'est donc exprimer quelque chose autrement, non par les mots et non par la manière habituelle. Cette écriture veut montrer que tout ne peut se dire, ne peut être couvert par la fiction ; c'est ce qui semble justifier le besoin d'une lecture profonde et participative. Un des traits distinctifs de cette écriture est le rejet de toute lecture passive ; le texte exige du lecteur des efforts inlassables et sérieux pour livrer le sens. C'est justement le substrat des propos du personnage de Pinter, Jack dans le scénario de *The Dreaming Child* : « Writing is sending signs²²⁸. » Écrire, c'est envoyer des signaux, des codes qui doivent être pris en charge, interprétés par leur destinataire. Cette nouvelle écriture textuelle est alors marquée par des endroits d'indétermination, des passages lacunaires, d'incertitude, des silences qui trouent le texte pour en voiler le sens. L'importance de l'entropie des données multiplie les possibilités d'interprétation, vu la gamme d'incertitudes engendrées. Les textes que produit cette écriture ne sont pas dépourvus de sens qui est là quelque part, mais pour le trouver, pour constituer une signification, il faut se montrer curieux et patient. Comme le dit Pierre Macherey, « ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas²²⁹ ». Le lecteur de tels textes se doit de s'interroger autant, voire plus, sur ce qu'il ne lit, car par ces silences, ces absences et ces incertitudes, toute connaissance globale et définitive lui

²²⁶ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 224.

²²⁷ *Id.*

²²⁸ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 514.

²²⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1971, p. 107.

est refusée. Les données quintessentiellles sont tapies dans le silence du texte ; ce sont des textes aux apparences pauvres, mais riches de par ce qu'ils recèlent dans leurs interstices. Ce n'est que dans le silence, dans l'écoute et de la cure de ce langage détraqué que ce lecteur arrivera à lui redonner son vrai être du langage garantissant clarté et plénitude. Les écrivains dans cette lignée, ces écrivains ès-silences auraient bien suivi les propos de Marius Boisson, pour qui une vraie écriture est celle qui dissimule plus qu'elle n'exprime avec les mots : « Les meilleurs écrivains sont ceux qui n'écrivent pas²³⁰. » Aussi faut-il rappeler que la thématique du silence n'est pas l'apanage du vingtième siècle, car dans les siècles précédents, au dix-septième siècle en France, au dix-huitième en Angleterre, la littérature poétique, romanesque et dramatique était traversée par des silences. Contrairement à ce qui paraît être l'avis général, l'âge classique, même si certains cercles ont loué la suprématie du langage sur le silence, chez d'autres, l'importance, la valeur et les mérites du silence sont soulignés, il est même valorisé. Pour n'évoquer que l'exemple de La Rochefoucauld, on verra que ce moraliste invite les hommes au minimalisme verbal soit en adressant des louanges à ceux qu'il voit comme des gens doués qui sont en mesure de « faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses²³¹ », soit en conseillant les êtres humains de garder plus de silence que d'être tentés par des discours inutiles. Sa position par rapport aux valeurs et aux capacités du silence est très claire, car « s'il y a beaucoup d'art à parler, il n'y en a pas moins à se taire. Il y a un silence éloquent. Le secret de s'en servir est donné à peu de personnes; ceux mêmes qui en font des règles s'en méprennent quelquefois ; la plus sûre, à mon avis, c'est de ne parler guère, et de ne forcer jamais à parler²³² ». La littérature anglaise retiendra pour toujours l'acte innovateur et marquant de Sterne dans son roman, *Vie et Opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. C'est une œuvre dans laquelle l'écriture est truffée de ruptures, d'ellipses, d'allusions, de points de suspensions, d'astérisques, de traits, de croquis, de chapitres presque blancs : c'est un texte qui recèle des richesses énormes, mais enfouies et dont la compréhension passe par l'appréhension de ce silence visible, c'est-à-dire graphiquement matérialisé, mais aussi de ce qui n'y est jamais explicitement prononcé. Par exemple, une question centrale telle que celle de

²³⁰ Marius Boisson, *L'Âme sceptique*, Paris, Édition libre de l'auteur, 1910, p. 22.

²³¹ François de La Rochefoucauld, Maxime 142, dans *Maximes et Réflexions diverses*, Paris, Garnier-Flammarion 1977, p. 57.

²³² Fr. de La Rochefoucauld, « De la conversation », *ibid.*, p. 116.

l'impuissance est entièrement laissée aux conclusions du lecteur. En considérant toutes les complications liées à la blessure de Toby à l'aine et les conséquences physiologiques que celle-ci a engendrées, le lecteur arrivera à comprendre et à pouvoir appeler les choses par leur nom, même si les parents du narrateur se plaisent à tourner au tour du pot après avoir vu cet ancien capitaine s'enfermer avec des femmes comme Mrs Wadman :

—La curiosité, dit ma mère, pourrait me pousser à regarder par le trou de la serrure.

—Appelez les choses par leur nom, ma chère amie, dit mon père et regardez par le trou de la serrure tant qu'il vous plaira²³³.

Dans *Hamlet* de Shakespeare, l'imminence de la mort se traduit entre autres par la reconnaissance par le personnage éponyme des limites et de la finitude du langage. Il n'aura plus le temps de dire ce qu'il entend confier à Horatio, car il sent que la mort menace plus que jamais sa parole de stase définitive, d'extinction totale : « Si j'avais le temps, mais ce cruel sergent, la Mort, est rigoureux dans ses arrêts, oh ! Je pourrais vous dire²³⁴... » En dernier ressort, elle est, comme le résumant si bien les derniers mots de Hamlet, à la fois l'anéantissement total et définitif de tout signe verbal et le règne du silence éternel : « Le reste est silence²³⁵. » Pour rester dans l'âge baroque, on peut se rendre compte que le silence est bien réel dans plusieurs domaines de l'art et de la littérature. Dans l'écriture romanesque, par exemple, outre que l'on sent l'incapacité qui frappe le romancier, celui-ci va même sans ambages corroborer ce que la lecture révèle sur leurs difficultés expressives. Sur ce point, en se focalisant sur *L'Angélique* du Sieur Rémy et sur *La Diane des bois* de César-François Oudin (Sieur de Préfontaine), George Molinié pense que cet aveu vient du fait qu'aucun outil linguistique ne permet à l'écrivain de faire face à la réalité en question : « Le romancier se reconnaît incapable d'exprimer l'intensité de ce qu'il a à présenter et donc, à la limite, dit qu'il ne dit rien²³⁶. »

²³³ Laurence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, trad. Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1982, p. 536.

²³⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002, Acte V, scène 2, p. 215.

²³⁵ *Ibid.*, p.216.

²³⁶ George Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, P.U. du Mirail, 1995, p. 208.

Parallèlement, dans le théâtre africain, qu'il soit d'expression française ou anglaise, il faut noter que le traitement dont le silence y bénéficie est en deçà de celui que Pinter lui réserve sur scène. Pour s'en convaincre, il suffit de se tourner vers un dramaturge anglophone comme le Nigérian Wolé Soyinka, selon qui, le silence ne doit se faire quand le langage des mots devient insignifiant, tapageur et stérile. En ce sens, dans sa pièce, *The Lion and the Jewel*, à travers le dialogue entre Sidi et son fiancé, Lakunlé, nous pouvons noter l'opportunité et l'urgence à recourir au silence pour mettre fin au tapage verbal : « Now there you go again. One little thing and you chirrup like a cockatoo. You talk and talk and deafen me with words which always sound the same and make no meaning²³⁷. » À l'instar de ce qui se passe sur les autres scènes théâtrales africaines, il convient de souligner que le thème du silence est bien présent dans le théâtre francophone. À travers sa pièce, *L'os de Mor Lam*, le dramaturge sénégalais Birago Diop montre que la décision de se taire peut se révéler dangereuse et destructrice. Car, non seulement, par le silence, un individu s'isole et s'exclut de la société, mais aussi il finit toujours mal, ainsi qu'on peut le voir dans la fin tragique du personnage : « La tombe de Mor Lam²³⁸. » Ce que Birago Diop met explicitement en scène, c'est la sanction qui est à la hauteur de la faute commise par Mor Lam. La mort est ici méritée, dans la mesure où un membre de la communauté a décidé de mettre fin à tout échange verbal et contact physique avec le reste du groupe. Le refus de partage et l'avarice qui ont conduit Mor Lam au silence, c'est-à-dire au repli sur lui-même et à l'exclusion de tous, y compris même son meilleur ami d'enfance, Moussa Mbaye, sont des tares dont la société ne peut se débarrasser que par la destruction totale de toute personne qui en est l'auteur. En clair, dans la tradition africaine, vivre en phase avec les règles et les coutumes, c'est se montrer toujours capable d'ouvrir les portes de sa concession, de s'ouvrir verbalement et de se mêler avec les autres. Le silence est perçu comme une sorte d'individualisme, d'égoïsme et de sévérité.

²³⁷ Wole Soyinka, *The Lion and The Jewel*, Collected Plays II, Londres, Oxford University Press, 1963, p. 8.

²³⁸ Birago Diop, *L'os de Mor Lam*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 67.

II.3.1. Auschwitz ou la naissance d'une nouvelle esthétique

Quoique les écrits de Mallarmé puissent être considérés comme la référence immédiate quant à l'écriture du silence, à cette nouvelle option graphique tacite, muette, allusive, suggestive, ce n'est qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale, surtout avec l'expérience monstrueuse d'Auschwitz que nous avons assisté véritablement à l'avènement de textes qui cherchent à dire ce que les mots ne peuvent permettre, car dépassés, par le silence, le manque, le vide, l'absence, les blancs. Ce qui constitue la quintessence de ce style novateur se trouve dans cette absence, dans ces zones d'ombre, dans ces espaces d'omission, dans ces instants de suspension, etc. Sans doute Claudel a-t-il raison de dire que « c'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux²³⁹ ». Comme on peut le remarquer ce qui constitue la force de ce nouveau discours se trouve dans ce qu'il tait, dans ses allusions et omissions volontaires pour faire advenir le sens. Il est vrai que cette écriture se démarque complètement de celle qui la précède. Elle rejette toute forme de réalisme, d'imitation et va en guerre contre un langage qu'elle voit essoufflé, impuissant et insuffisant pour rendre compte de quoi que ce soit. Dans ce qui constitue entre autres ses traits constitutifs, à savoir l'absence, l'incohérence, l'illogisme, le fragment, le dépouillement, le vide ne relève que des efforts de subtilité, des stratégies pour faire advenir le sens. Ce silence de l'écriture est fait à dessein. En d'autres termes, le sens y est voilé pour être mieux dévoilé. Pendant que cette écriture procède à la mise en silence du langage, elle fait parler ce qui est tapi dans l'ombre et met le lecteur à contribution. C'est une écriture qui, en « permettant de dire sans dire, de révéler sans nommer, en passant par le vide, débouche sur la plénitude²⁴⁰ ». Face au défi réel à dire et l'incapacité à dire, elle met au point des stratégies subtiles, elle emprunte donc des pistes broussailleuses pour mener le destinataire du texte non pas à un cul-de-sac, mais vers une meilleure saisie du sens.

²³⁹Paul Claudel cité par Pascal Dethurens in *Claudel et l'avènement de la modernité*, <http://books.google.fr>, p. 300.

²⁴⁰A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 2.

Par une écriture de la limite, nous entendons la profondeur et l'incommensurabilité de la réalité, mais aussi le but qui est de dépasser les limites du langage. Cette écriture glosée, tantôt celle du silence, du manque, parfois celle de l'absence ou du tacite, et qui prône le minimalisme, la concision, l'ascèse et la condensation verbales, a fleuri surtout après Auschwitz, après la « destruction » du monde et des hommes dont elle est la spécularisation. Il est envisageable que pour atteindre son point de chute qui est « une région du dire qui est en dehors du dire, une région où s'arrête le dire et où commence le silence²⁴¹ », ce projet d'écriture mette à sa disposition des stratégies dites du vide, de silence, d'absence, qu'elle fasse de son public des acteurs et non des consommateurs passifs. Avec une telle écriture, on a tort de s'attendre à des tableaux explicites et complets, à des éthopées claires, à des narrations précises et exhaustives ou à une dénomination nette et précise. Le seul but, avons-nous dit, de la dramaturgie de Pinter, dont le but est de faire de son public des spectateurs interprétants et non des destinataires crédules. En clair, nous avons affaire à un langage qui demande à ce que les défis de défaillance, d'incomplétude et d'insuffisance soient relevés. À partir du moment où une réelle méfiance vis-à-vis des mots s'instaure, le rejet de la prolixité ne doit pas surprendre. Par un silence en tant que procédé littéraire, le texte se refuse et refuse de tout dire : il se plaît à suggérer, à évoquer et à se monter elliptique et vague. Ce silence littéraire est palingénésique, car il fait taire ce langage qui a perdu son être du langage, l'« efface » pour le faire renaître de ses cendres avec beaucoup plus de doses de sens et de significations. Il met fin à sa vie pour le ressusciter, le perfectionner, car « nullement vide, mais chargé de mots, ce silence est fait de langage, il est langage, il est catalyseur de sens dont la signification réside dans l'absence. En tant que silence expressif, il fait taire la parole afin de la parfaire. En tant que langage, il dit et il tait, il dit en taisant et il tait en disant, étant un langage qui dit pour taire et qui tait pour s'accomplir, enfin, dans le silence²⁴² ». Cette écriture textuelle laisse beaucoup de marges et de zones à creuser pour en extraire ce qui en constitue le substrat, la richesse. Le sens ne cède pas facilement à partir d'une lecture superficielle ou paresseuse. Il exige un réel effort herméneutique de la part de ceux qui s'y intéressent ; avec le voilement du sens, tout travail qui vise à constituer une

²⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁴² *Ibid.*, p. 6.

signification doit s'armer de patience vu le nombre d'écueils auxquels il aura à faire face. Il conviendrait de mentionner que le silence n'est pas seulement ces instants où le texte se tait pour mieux dire. Il est également ce qui justifie l'opportunité de toute réflexion sur ces discours produits. Pour abonder dans le même sens que David Hare (« Silence is always the most potent form of literary criticism²⁴³ »), on dira que le silence de l'écriture fascine par ce qu'elle refuse de dire, c'est d'ailleurs ce qui attire les critiques littéraires. Évidemment, si tout était dit dans un texte, on ne parlerait ni de travail exégétique ni d'exercice herméneutique. La critique d'une œuvre ne se justifie que parce que cette dernière a laissé des zones d'ombres, des non-dits, des énoncés implicites, des thèmes abordés superficiellement, etc. Ce n'est qu'à partir de ce moment que le critique peut procéder au travail d'interpolation sémantique ; il se permettra d'ajouter de nouveaux éléments au texte, en un mot de le réécrire. Du reste, c'est ce refus de dogmatisme verbal qui fait des œuvres artistiques telles que le roman des écritures où loge une importante part d'interrogations. À l'inverse de ce qui se passe dans d'autres domaines discursifs, ici on peut, grâce aux ouvertures, aux silences, se prononcer. Un autre discours peut toujours être formulé à partir du texte-matrice : « En dehors du roman, on se trouve dans le domaine des affirmations : tout le monde est sûr de sa parole : un politicien, un philosophe, un concierge. Dans le territoire du roman, on n'affirme pas : c'est le territoire du jeu et des hypothèses²⁴⁴. »

De plus, soulignons que le silence a toujours occupé l'espace littéraire, cependant il n'a eu droit qu'à un traitement plus ou moins superficiel. Même s'il n'a pas été absent dans la réflexion de certains écrivains, le silence n'y a jamais occupé une place centrale. Il a été toujours périphérique, car ils n'en parlent que de manière imagée, métaphorique comme on peut le lire dans la déclaration suivante de Le Clézio : « Mais on va quelque part, n'est-ce pas ? On le sait. On va vers le silence²⁴⁵. » Il en ressort que sa prochaine destination est le désert, cette vaste étendue de sable où il n'espère rencontrer aucune vie humaine du fait des conditions d'existence hostiles à toute survie. Cet espace désertique, d'isolement verbal évoque ce que Pinter nomme « a kind of Alaska ». Toujours dans le même esprit, des penseurs comme Albert Camus jugeant le langage absurde, trouvent qu'« un homme

²⁴³ David Hare, *The Judas Kiss*, New York, Grove Press, 1998, p. 96.

²⁴⁴ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 101.

²⁴⁵ Jean Marie Gustave Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1999, cop. 1978, p. 116.

est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit²⁴⁶ ». Les chantres de l'écriture du silence, de l'absence, en nous présentant des personnages incomplets, des textes lacunaires et en vidant les mots de leurs vieilles significations, veulent que nous tous travaillions pour redonner sens à notre monde qui en manque. C'est, par excellence, une attitude rationnelle de refus de toute signification préétablie.

II.3.2. La Voix des sans voix : entre témoignages et cris du cœur

Même les témoins les plus fiables n'échappent pas à ce destin que les mots du langage leur réservent. Ils sont confrontés au problème de trouver un langage qui soit capable d'exprimer ce qu'ils ont vécu, senti, ressenti, subi, vu ou entendu : « Nous voulions parler. Et cependant c'était impossible. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable²⁴⁷. » Aussi semble-t-il pour témoigner, il faut s'inventer un nouveau moyen d'expression. Harold Pinter appartient à cette génération d'écrivains tels que Charlotte Delbo, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute qui se lancent dans la conquête de l'indicible, de l'inexprimable, de l'ineffable.

Certains écrivains d'après-guerre tels que Beckett et Pinter déconstruisent le langage, lui font perdre sa prétendue unité, cohérence et expressivité, pour le faire ainsi ressembler au monde de ces survivants de la belligérance. Comme la guerre semble créer le rôle de plus d'un inspecteur des ruines, il fallait s'attendre à ce que plusieurs individus soient affectés par ces décombres ou à ce que leurs états psychologique, linguistique et physique en soient fortement marqués comme l'est le protagoniste, Antonin Blond, du roman d'Elsa Triolet, *L'inspecteur des ruines*. Le constat de La Motte à propos de l'œuvre de Beckett peut s'appliquer aux textes de Pinter qui, eux aussi, seraient construits sur « les décombres du monde, de l'humanité et du langage²⁴⁸ ». Le langage qu'ils parlent maintenant est comparable à l'état du monde qui est le leur : c'est un langage fissuré, fragmenté, fragmentaire, absurde, transparent, opaque, à la dérive. Tout est tu, mal dit, dissimulé, omis ou escamoté. L'écriture de l'après-Auschwitz remet en question les capacités du langage

²⁴⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe (essai sur l'absurde)*, Paris, Gallimard, 1942, p. 115.

²⁴⁷ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 9.

²⁴⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p.187.

à dire cette réalité sans la banaliser, l'exagérer, la minimaliser : sa capacité à la rendre compte de la meilleure manière qui soit est niée. À tel point qu'elle trace de nouvelles voies pour le silence et lui crée un espace pour faire entendre ses voix. Le mode opératoire de ce nouvel outil d'expression est d'une puissance extraordinaire : il exprime ou s'exprime dans le silence du verbal, dans les mots, entre ou derrière eux ou au-delà d'eux. La réalité ou le sens ne sont pas à rechercher dans les discours prononcés, mais surtout dans ce qui se dérobe aux mots qui ne seraient plus rien d'autre que des boucliers sonores.

De tous ces écrivains (Duras, Sarraute, Vercors, Blanchot, Quignard), celui dont la confrontation avec Pinter est la plus pertinente est évidemment Beckett, en particulier parce qu'ils sont dramaturges l'un et l'autre. En ce qu'il s'inspire d'une douloureuse expérience humaine, le langage de Beckett revêt des aberrations et des vides. Se proposer d'étudier le silence dans son écriture et son texte, c'est se prêter donc à un exercice d'analyse de textes hermétiques, car refusant toute imprégnation facile. Une telle orientation trouve sa justification dans les décombres, les ruines du langage, de l'humanité, du monde, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, qui sous-tendent son œuvre. À l'image de ce que le théâtre de Pinter nous donne à voir, celui de Beckett évite de nommer les réalités comme Auschwitz, Hitler, le génocide. Il préfère les montrer au lieu de les décrire. Pour pallier les défaillances du langage, ses limites, ses imperfections, il met en place des stratégies du silence, des techniques qui lui permettent de s'élever au-dessus du dicible pour côtoyer l'indicible ; le langage est déconstruit par la mise en branle d'une manière de s'exprimer. En vérité, ce mal dire n'est rien d'autre qu'une façon de fendre les vieux mots, ces mots usés pour les refaçonner, leur donner un souffle nouveau. Il débouchera sur une parole limpide et florissante. Faire du silence le lit de ses écrits, c'est garder vivace dans l'esprit que ce discours qui ne dit rien et qui refuse de se taire ne le fait que pour déranger ce silence qui est son géniteur et qui, par ailleurs, ne le reconnaît plus du fait de son arrogance et de sa prétention.

Silence tel que ce qui fut
Avant jamais ne sera plus
Par murmure déchiré
D'une parole sans passé
D'avoir trop dit n'en pouvant plus

Jurant de ne se taire plus²⁴⁹.

La principale préoccupation de Beckett porte sur les conséquences de cette guerre destructrice. Ses effets physiques et moraux sur l'homme et son monde sont mis en relief par la technique de monstration et non par un effort descriptif ou narratif. L'état de délabrement du monde se reflète sur celui de ses personnages et sur leur langage. C'est une écriture qui porte la marque indélébile du contexte idéo-historique qui, en outre, constitue un terreau fertile pour sa production littéraire : « Déchiquetée, cassée, bombée, son écriture frise, délibérément, l'incohérence et l'insensé, et traduit, par là, même plus radicalement que les ravages au niveau du contenu, l'état de délabrement auquel est réduit le monde²⁵⁰. » On s'accorde à souligner que cette dévastation du monde par la guerre marque de son empreinte les textes de Beckett qui, par la plume, montre l'éclatement du sens, de l'effondrement des croyances, la déshumanisation, la mise en question du langage. Comme son usager qui se trouve être cet homme qui a perdu sa vraie dimension ontologique, le langage que Beckett nous présente est celui qui a perdu son être du langage. Cet être que nous nommerons le traumatisé de guerre reste face à une sorte de quadrature du cercle, en découvrant « qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer²⁵¹ ». Son œuvre s'attaque au fond et à la forme du discours. L'organisation syntaxique se voit ainsi décomposée, désarticulée, désintégrée et fragmentée. Quant aux données foncières, il se plaît à suspendre, à voiler, à dissimuler le sens dans les espaces interstitiels. En procédant de la sorte, son projet est d'arriver à remplacer ce langage qui trahit, qui fait faux bond ou qui dit tout à fait le contraire de ce qu'on veut qu'il dise, par le silence. Il préconise une autre alternative, celle d'un silence plein, éloquent, prometteur et palingénésique. « En disant mal, en disant qu'en partie, en restant à côté, l'écriture du silence beckettienne égale le silence, et elle révèle l'essentiel sans le nommer²⁵² » ; cette remarque sur la production écrite de Beckett vient corroborer ce que nous disions ci-dessus. Il est conscient que cela ne peut se faire qu'en mettant en scène le langage dans tous ses états, c'est-à-dire avec ses forces et ses faiblesses. Cette nouvelle tâche

²⁴⁹ Samuel Beckett, *Poèmes*, Paris, Minuit, 1978, p. 36.

²⁵⁰ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 190.

²⁵¹ S. Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 14.

²⁵² A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 224.

s'impose plus que jamais, d'autant que les mots du langage habituel se montrent fragiles, aléatoires, non fiables et volatiles : « Chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement²⁵³. » On peut penser qu'en mettant en accusation l'outil linguistique, Beckett entend arrêter cette dérive ou ces imprécisions dues aux mots. Il se serait décidé à mettre en valeur le silence, un silence stratégique, car savamment élaboré. Grâce à son éloquence, ce silence vise à effacer ce langage stérile, impuissant, défaillant, imparfait et, au demeurant, déphasé et imprécis, comme l'indique Morvan (« Tout langage est un écart de langage²⁵⁴»). Si l'on s'en tient à l'entendement de Beckett, qu'il s'agisse du langage des mots, du corps, des images ou autre forme d'expression, il y aura toujours un important pan d'une réalité qui se montrera insaisissable. Dès qu'on décide de parler de quelque chose, il a voir en tête que l'on ne peut tout dire, car il subsistera toujours des silences, et ce malgré toute la volonté de dire qui habite l'individu. Attendu les déficiences et les carences de nos moyens d'expression, les choses ne seraient que partiellement, voire parcellairement abordés par le locuteur. Encore faut-il rappeler que le rapport de Beckett au langage et aux mots est ambivalent : il cherche à la fois à les adopter et à les bannir. Si certains personnages beckettien trouvent de la saveur dans les mots qui pourraient étancher leur « soif de labiales²⁵⁵ », en revanche d'autres trouvent que « dire ne se peut²⁵⁶ ». Qu'il s'agisse de *Textes pour rien* ou de *Cap au pire*, nommer ou dire sont devenus des actes hors de portée de ses personnages. On y entendra successivement, et ce de manière sporadique :

- « Nommer, non, rien n'est nommable²⁵⁷ ».
- « Dire, non, rien n'est dicible²⁵⁸ ».

Il est bien clair que le personnage de Beckett se sent mal à l'aise et en péril avec les mots dont il se méfie. Il les soupçonne de pouvoir le trahir, le lâcher à tout moment ou signifier autre chose que sa véritable intention, car faisant seulement référence aux choses auxquelles ils essaient de se coller. Les personnages de Beckett

²⁵³ S. Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 29.

²⁵⁴ S. Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 158.

²⁵⁵ S. Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 168.

²⁵⁶ S. Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 38.

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ S. Beckett, *Textes pour rien*, dans *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 190.

se montrent insatisfaits du langage et expriment toute la difficulté liée à dire, à trouver une bonne articulation ou à arriver à une bonne compréhension par les mots de ce langage. Dans la même veine, à travers une étude des pièces d'Ionesco (*Massacre*, *Tueur sans gages*) et d'Adamov (*L'Aveu*, *Le Professeur Taranne*), Jacques Le Marinel fait cet alarmant constat du « divorce entre l'individu et les mots²⁵⁹ ». Désormais, le langage cesse d'aider ses usagers à nommer le réel, à signer leur identité, à se comprendre, à comprendre ou à se faire comprendre.

L'homme évoluerait dans un monde d'incertitude et de vacuité sonore. Les mots du langage ne souffrent pas uniquement que d'un manque de précision, ils manquent également de clarté. Il ne faut pas compter sur eux pour voir ses pensées traduites clairement et nettement : « Cette phrase n'est pas claire, elle ne dit pas ce que j'espérais²⁶⁰ », se plaint Molloy. Leur relation avec la réalité est fondée sur l'arbitraire et le fluctuant. Rien ne semble fiable, stable, constant et sûr avec les mots du langage. S'accrocher ainsi aux mots, c'est encourir un risque énorme, celui de se retrouver dépossédé de tout.

Dans *L'Innommable*, le personnage éponyme déclare avoir peur du pouvoir négatif des mots. Ils pourraient lui faire du mal, et par conséquent il s'en méfie vraiment. Son aveu montre qu'il n'est pas suffisamment armé pour faire face à leur pouvoir de nuisance. Les mots pourraient vouloir signifier autre chose que ce qu'il entend leur faire dire. Sa méfiance est donc dans ces mots-rebelles, désobéissants et aliénants. « J'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi²⁶¹. » Alors, pour résoudre ce problème, il décide de mettre l'accent sur la sonorité des mots et non sur ce qu'ils pourraient vouloir signifier à son grand dam. Il veut éviter à tout prix leur trahison qui se détecte par des significations personnellement non intentionnelles. Cette dénonciation de ces mots qui sont usés par un recours permanent, abusif et collectif marque la volonté du personnage beckettien d'en finir une bonne fois pour toutes avec eux. Ces « vieux mots²⁶² », ce « charabia²⁶³ », ces « mots confus²⁶⁴ » que

²⁵⁹ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, PU de Lille, 1981, p.134.

²⁶⁰ S. Beckett, *Molloy*, p. 224.

²⁶¹ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 27.

²⁶² *Ibid.*, p. 6.

²⁶³ S. Beckett, *Textes pour rien*, p. 125

²⁶⁴ S. Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971, p.199.

les personnages de Beckett dénoncent, fustigent, constituent une preuve de leur dégoût des vocables employés depuis toujours et par tout le monde. Le ressassement verbal, comme l'explique Clov : « Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses²⁶⁵ » appauvrit les individus. Ces mots auraient perdu, à ses yeux, les doses de signification dont ils étaient porteurs. Il les trouve usés ou galvaudés comme tel est le cas avec certains personnages de Pinter, par exemple Nicolas qui, dans *One for the Road*, n'hésite pas à parler d'un monde d'hommes civilisés (« You're a civilised man, so am I²⁶⁶ ») là où on ne peut voir que des pratiques sauvages et barbares : « Why am I obsessed with eyes ? Am I obsessed with eyes? Possibly. Not my eyes. Other people's eyes. The eyes of people who are brought to me here [in the interrogation room]. They're so vulnerable²⁶⁷ ». Or, convient-il de souligner, le personnage de Beckett a besoin des mots, car les faire résonner même vides de sens lui permet de lutter contre cette angoisse née de sa peur du vide et de son assimilation du silence à l'imminence de la mort. « Cet homme s'accroche à la parole, il parle pour s'entendre parler, il parle pour se prouver qu'il existe et il se sert des mots comme d'une arme pour repousser, ainsi, l'approche de la mort²⁶⁸. » Pourtant, le manque de ressources verbales pour dire l'indicible ne désarme pas le personnage beckettien. Il ne cesse de se servir des mots même s'il reste convaincu qu'il n'arrivera jamais à bout de cet indicible. « Je ne peux parler de rien, et pourtant je parle²⁶⁹. » Il en découle que parler même pour ne rien dire, ne rien signifier devient un acte par lequel le personnage de Beckett brave ce silence qui le hante et qui le menace d'extinction. Ces « paroles en l'air²⁷⁰ », ce discours creux qu'il nous fait entendre constitue une sorte de passe-temps qui l'aide à reporter momentanément son esprit sur autre chose que sa situation d'homme condamné à la finitude ; la vie est trop courte, comme l'explique Pozzo, car « elles[les futures mamans] accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau²⁷¹. » Ceci vient corroborer une partie de la vision de Pinter du temps. Dans le scénario de *The*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁶ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 224.

²⁶⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 208.

²⁶⁹ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 196.

²⁷⁰ S. Beckett, *Eleutheria*, Paris, Minuit, 1995, p. 32.

²⁷¹ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 131.

Dreaming Child, l'expérience de Jack montre que le passé ne cesse de se dérober, que l'instant présent de s'écouler et que le futur reste toujours inaccessible. À l'image du destin éphémère de Jack, on peut revenir sur celui de tous les hommes et la brièveté de l'existence en citant la bible : « Man that is born of a woman hath a short time to live and is full of misery. He cometh up and is cut down, like a flower. In the midst of life we are in death²⁷². » En revanche, quand des mots envahissent l'espace et le temps, les hommes ne portent pas tout le fardeau temporel qui ne pèserait que quand aucune distraction verbale ne se trouve à portée des lèvres. Dans la pièce de S. Beckett, *Eleutheria*, le vitrier admet que ce qui l'intéresse quand il s'exprime ce n'est nullement de produire du sens : (« Au fond, il n'y a que les mots qui m'intéressent. Je suis un poète qui préfère s'ignorer »), mais plutôt de jouer avec le langage, tel que l'illustre l'échange avec son fils et apprenti, Michel :

Michel. L'ampoule, monsieur.

Vitrier. Eh bien, mets-la ! Quand elle vous a dit...

Michel. Où qu'il faut la mettre ! Mais dans le...

dans le...dans le truc, quoi, pas dans ton derrière,

dans le...dans la DOUILLE, voilà, mets-la dans la douille,

et grouille-toi, andouille [...] ²⁷³.

La production des sonorités en /uj/ est ce qui procure un grand plaisir à ce vieil artisan, à l'instant où il s'adresse à son fils. Or, le poids de l'attente, celle de la mort ne devient surtout insupportable que quand l'être reste dans la solitude, dans l'inaction aussi bien physique que verbale. Le sentiment et la preuve d'existence se trouveraient dans les échanges verbaux, même les moins fructueux, car ils permettent de combler le vide que le silence métaphysique, existentiel qui guette ces êtres pourrait créer après toute démission verbale : « Comme le temps passe quand on s'amuse²⁷⁴ ! », s'exclame Vladimir. Ainsi en va-t-il presque dans *The Birthday Party*, car au moment de se prendre provisoirement congé, Stanley et Petey semblent s'accorder sur un échange verbal ludique qui consiste à dégrader la dernière syllabe de l'adverbe anglais « *later* » et à la répéter abusivement. Par cette écholalie, ils chercheraient à différer ce silence dont la menace se fait sentir :

Petey: No, never mind.

²⁷² *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.541.

²⁷³ S. Beckett, *Eleutheria*, p.85.

²⁷⁴ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 98.

See you later. Ta-ta, Stan.

Stanley : Ta. Ta.²⁷⁵.

À l'image d'un autre personnage de Pinter, en l'occurrence Davies dans *The Caretaker*, qui ne tarit jamais de mots ni du bruissement incessant, ceux de Beckett, tels que ces deux vagabonds dans *En attendant Godot* ou *Eleutheria*, ne consentent non plus l'effort à rompre avec les mots face au silence existentiel, à ces voix d'un autre monde qui menacent le leur. D'un côté, on entend un vieux clochard s'obstiner à perpétrer du bruit :

Aston: You're making noises.

Davies: What do you expect me to do, stop breathing²⁷⁶?

Et de l'autre, on voit quelqu'un qui est conscient de l'inanité de ses paroles mais qui, tout de même, s'entête et persiste dans le recours aux mots, comme le fait Molloy : « Je ne me taisais pas, voilà, quoi que je dise je ne me taisais pas²⁷⁷. » Puisque l'existence est une étape qui peut être parfois douloureuse, difficile ou insupportable, *The Dumb Waiter* est une mise en scène de l'expérience que les êtres humains subissent sur terre. La pièce montre que vivre, c'est apprendre à faire face d'abord au temps qui peut paraître long et ennuyeux, surtout quand nous sommes réduits à l'immobilité et à l'inactivité. En ce sens, notons que toutes les plaintes de Gus s'expliquent en partie par le fait qu'il n'est presque jamais occupé. Le plus souvent, il semble méconnaître que le seul moyen d'occuper son temps, c'est-à-dire de fuir l'ennui, c'est d'éviter en toute circonstance l'oisiveté, comme le souligne Ben : « I've got my woodwork. I've got my model boats. Have you ever seen me idle? I never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage [...]»²⁷⁸. » On le voit, en trouvant quelque chose à faire, l'être se libère momentanément de ce qui lui paraît devenir parfois dur et insupportable. Toujours est-il que nous sommes fondés à croire qu'à l'instar de Beckett dans *En attendant Godot*, l'attente à laquelle Pinter fait référence dans *The Dumb Waiter* n'est rien d'autre que l'intervalle dans lequel s'inscrit la vie tout être humain et qui est compris entre la naissance et la mort. Cette période de temps n'est pas toujours facile, car l'homme se doit de relever bien des défis qui ont pour nom : la foi, le langage, la liberté, la sécurité, etc. Vivre revient à

²⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 10.

²⁷⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 64.

²⁷⁷ S. Beckett, *Molloy*, p. 44.

²⁷⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 118.

savoir attendre l'ultime moment dans la souffrance et le silence, tout en essayant de résoudre quelques apories liées à l'existence. Le monde est donné à l'homme qui commence à y prendre plaisir, cependant ce goût devient tout de suite amer dès qu'il se rend compte qu'il mourra un jour ou que les moyens dont il dispose pour exister ou pour survivre à certaines situations sont dérisoires. C'est d'ailleurs sous cet angle qu'il faut lire la condition des deux personnages qui sont au sous-sol d'un immeuble et qui s'emploient à satisfaire aux commandes qui viennent de l'étage, et ce dans la plus grande indigence. Du point de vue spirituel, il est clair que ce que nous voyons n'est rien d'autre qu'une parodie de notre relation verticale avec Dieu. Tantôt les hommes se montrent obéissants :

Ben: We'd better send something up.

Gus: Oh! Yes. Maybe you're right²⁷⁹

Tantôt ils se montrent critiques sans être désobéissants :

Ben: I'm thirsty too. I'm starving. And he wants a cup of tea. That beats the band, that does.

Gus: We send him up all we've got and he's not satisfied. No, honest, it's enough to make the cat laugh. Why did you send him up all that stuff? Why did I send it up? Who knows what he's got upstairs [...]. And he wants a cup of tea. That's past a joke, in my opinion²⁸⁰.

Cela met en évidence le rejet de toute croyance aveugle et irraisonnée. En toute logique, il est impossible aux personnages de satisfaire à la demande, puisqu'ils ne disposent d'aucune source d'énergie opérationnelle:

Gus: We can't send the tea. That's all we've got.

Ben: Well, there's no gas. You can't do anything with it, can you²⁸¹?

Raisonné sur la dimension et le sens du silence théologique, dans le théâtre de Pinter à l'heure où des groupes malintentionnés se cachent derrière les religions pour faire couler beaucoup de larmes et de sang à travers des actes terroristes, revient non seulement à examiner les fondements de la foi et la praxis religieuse, mais surtout à amener à ceux qui le souhaitent à rompre avec une conception complexée et prisonnière de la religion. Même si Pinter refuse toute négation transcendante, il faut noter qu'aux attitudes fanatiques et aux pratiques irréfléchies, s'oppose la foi d'un artiste capable de se poser et poser des questions, non pas dans le sens d'une imagination délirante et spéculative, mais plutôt productive. Les questions que se

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 141-142.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

posent Gus et Ben dans *The Dumb Waiter* (« Who is it upstairs²⁸²? ») trouvent leur justification dans la curiosité de l'homme à savoir afin de pouvoir mieux faire face aux commandements qui ici sont signifiées par les diverses commandes qu'ils reçoivent de l'étage. Là où l'ignorance et une crainte infondée font basculer dans le mauvais sens, la lumière de la raison aide à agir et à pratiquer sans compromettre sa vie et celle des autres. L'homme ne doit jamais s'empêcher de faire, de suivre les commandements autant que faire se peut, cependant cette « obligation » s'arrête ou devient nulle dès qu'elle dépasse la raison, les limites ou les capacités humaines : « Nous devons obéir aux commandements de Dieu que dans un deuxième temps, parce que la raison nous commande de céder une part de notre droit au Tout-Puissant dont notre vie dépend²⁸³ », précise Anne Herla. C'est justement ce qui se dessine dans *The Dumb Waiter* de Pinter. L'homme ne peut s'exécuter que selon ses moyens et capacités, d'autant plus que l'autorité céleste dont il y est question est amour et miséricorde. Par exemple, en y écartant la menace du feu de l'enfer à travers l'image de ce réchaud qui ne pourra jamais s'allumer faute de gaz (« There's no gas²⁸⁴ »), l'idée est de nous rassurer et de nous encourager à prendre nos distances vis-à-vis de mauvais prêcheurs qui pensent pouvoir conquérir les individus par la peur. Dans les croyances monothéistes, le silence de Dieu est cette marge soumise à la réflexion humaine, c'est-à-dire ce que les textes sacrés laissent à l'homme pour des travaux d'exégèse, d'herméneutique et de méditation. Toutefois, cela ne doit pas servir de prétexte à des interprétations biaisées, subjectives ou utilitaristes. L'extrémisme, l'intolérance, le prosélytisme et l'ignorance sont les grands absents dans l'univers théologique du théâtre de Pinter. *Mutatis mutandis*, la religion se rapproche de la science ; dans leurs motivations et intentions premières se trouvent le bien, le bonheur, la lumière (le savoir) et l'épanouissement de l'homme. Ce n'est que leur mauvaise application qui les détourne de leurs objectifs premiers. La liberté de croire ou de ne pas croire, la tolérance et le respect mutuel constituent les jalons de base des principes auxquels Pinter croit et qui sont clairement exposés dans *Night School* où

²⁸² *Ibid.*, p. 145.

²⁸³ Anne Herla, *Hobbes ou le déclin du royaume des ténèbres : politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 58.

²⁸⁴ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 141.

ses personnages se plaisent à partager la même devise qui se décline en amour, liberté et respect ; nonobstant le caractère trivial du propos :

Milly : Live and let live, that's my motto.

Annie : And mine.

Milly : It's always been my motto, you ask anyone²⁸⁵.

Encore faut-il ajouter que la religion telle que Pinter la perçoit combat toute forme d'avarice et invite à la charité et aux activités caritatives. Il faut venir en aide à ceux qui en ont besoin. Et ce à quoi il fait allusion indifféremment comme charité, solidarité, entraide, soutien doit intervenir au moment où les nécessiteux en font la demande :

Milly: You can't take it with you, Mr Soho.

Walter: He wants to be the richest man in the cemetery.

Annie: It won't do you much good where you're going, Mr Soho²⁸⁶.

Au-delà de la vie ici-bas, l'argent et autres moyens matériels n'ont aucune importance. L'on ne se souviendra que des bonnes œuvres et des gestes salutaires, d'autant plus que « la transcendance divine est synonyme d'autosuffisance. Dieu n'a pas « besoin » du monde ou de l'univers, alors que ce dernier dépend directement de lui pour être, pour être créé, et pour se conserver d'instant en instant²⁸⁷ ». Voilà bien qui va dans le même sens que ce que Pinter met en scène avec beaucoup d'humour à travers *The Dumb Waiter*. Pour mieux mettre en lumière l'opulence de l'empire divin, Gus énumère les différents produits dont lui et son compagnon rêvent :

He's probably got a salad bowl. They must have something up there. They won't get much from down here. You notice they didn't ask for any salads? They've probably got a salad bowl up there. Cold meat, radishes, cucumbers. Watercress. Roll mops. Hardboiled eggs. The lot. They've probably got a crate of beer too. Probably eating my crisps with a pint of beer now. Didn't have anything to say about those crisps, did he? They do all right, don't worry about that. You don't think they're just going to sit there and wait for stuff to come up from down here, do you? That'll get them nowhere²⁸⁸.

Comme nous pouvons le constater ici, ce passage dépasse l'autosuffisance de Dieu. En suivant de plus près les propos de Gus, on peut poser que l'homme ne doit pas être privé de ce que la terre contient. Les richesses vitales doivent être mises

²⁸⁵ *Night School*, Plays 2, p. 193.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.202.

²⁸⁷ Jean Seidengart, *Dieu, l'univers et la sphère infinie*, p. 385.

²⁸⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 141-142.

exclusivement et rationnellement à la disposition des êtres. Et dans *The Birthday Party*, il y a une sorte de satire des religieux qui, au lieu de chercher à designer les coupables et les sanctionner, s'en prennent aux victimes telles que Lulu qui se plaint d'abus et d'exploitation sexuels par Goldberg : « That's what you did. You quenched your ugly thirst. You taught me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times²⁸⁹ ! » L'on ne peut que s'indigner de l'attitude de McCann, car au lieu de blâmer les actes de Goldberg, il invite Lulu à s'agenouiller et confesser auprès de lui (« Confess²⁹⁰ ! »)

Par ailleurs, comme on peut s'en convaincre en mettant en regard les personnages de Beckett et ceux de Pinter, on peut en exciper que chez celui-ci le silence est à la fois désiré pour chasser le bruit et craint, car il est synonyme d'anéantissement. Alors que le silence dont Beckett est en quête ne peut être acquis que de manière aporétique, c'est-à-dire par une attitude logorrhéique constante. Pour arriver à ce silence, il ne faut pas se départir des mots, au contraire, il faut s'en servir, car à force de pérorer, le sujet parlant verra le besoin de s'arrêter : « Chez Samuel Beckett, une situation paradoxale se produit. La quête du silence se réalise comme un désir irrésistible de parler. Mais cet excès du dire ne signifie, en vérité, que le souhait de finir, le désir d'aboutir, de conclure²⁹¹. » Il en ressort que quand on s'aperçoit que ce qu'on dit est insignifiant, c'est seulement à cet instant que le silence devient une terre d'asile. Pour que le silence puisse prendre le relais, il faut obligatoirement que le sujet se rende compte de la stérilité du discours qu'il produit jusque-là. C'est un pas nécessaire vers la catharsis verbale. « À vrai dire, il y a un bon moment déjà que je ne sais plus ce que je dis²⁹². » Un tel constat ne peut se faire que par un locuteur conscient des imperfections du langage. Cette reconnaissance semble être le début du retour au silence positif. Et c'est de là que partiront les meilleures paroles, puisque le langage a subi une sorte de purification. Ce silence cathartique aidera la personne à arriver à se faire comprendre, car de lui jailliront des paroles claires et limpides : « Le silence donne à la parole (humaine) le temps de se décanter, de se poser, de prendre forme et consistance, il est l'épreuve de la parole. Il en est aussi la

²⁸⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 74.

²⁹⁰ *Id.*

²⁹¹ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 212.

²⁹² S. Beckett, *L'Innommable*, p. 60.

préparation et le mûrissement. Mais beaucoup plus que cela : il en est l'armature secrète et la trame solide²⁹³. » Mais il faut aussi rappeler que chez Beckett, il y a deux silences qui se côtoient mais qui ne se rencontrent jamais. D'une part, nous avons le silence, ennemi désigné de l'existence, et d'autre part, le silence, à la fois « antithétique » et libérateur de cette parole défectueuse.

Dans cette perspective, nous serions tentés de rappeler au personnage éponyme de *L'Innommable* que les trois choses auxquelles il prétend avoir eu à faire face dans son existence peuvent se ramener à deux. Étant donné que la solitude se retrouve aussi bien dans les deux impossibilités auxquelles il se réfère : « Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire et la solitude²⁹⁴. » Ces solitudes ne sont pas identiques, car celle qui accompagne le silence peut être fertile, tandis que l'autre liée à la parole peut être inquiétante. Malgré ses efforts pour tout dire, l'homme retrouvera seul face à certaines expériences dont les mots ne l'aideront pas à se décharger. Sa présence par le verbe n'enlève en rien sa solitude touchant son monde exclusif. Le silence auctorial comme celui-là auquel Beckett fait allusion (« L'écriture m'a conduit au silence²⁹⁵ ») ne saurait être compris en dehors des silences qu'il a créés pour interagir, à son insu, avec le public. Les silences des personnages de Beckett ne traduisent que ses propres silences. Ce sont ces silences qui assurent la survie et l'intérêt des œuvres, surtout en littérature. Autrement dit, si tout le contenu d'une œuvre était connu, il n'y aurait eu aucun intérêt d'ouvrir ses pages. Considérer une œuvre, c'est aller à la découverte de ce qui est caché, de ce qui est tu, de ce qui constitue un défi pour l'esprit humain. C'est la curiosité scientifique qui nous incite souvent à la lecture des écrits. Tout spectateur semble mû par le désir de découvrir ce qui est enfoui dans les œuvres. Encore serait-il capital de mentionner la place et la fonction de l'ellipse aussi bien dans l'écriture de Beckett que celle de Pinter. Des tournures elliptiques constituent d'emblée les titres de ses œuvres telles que *En attendant Godot*, *Malone meurt*, *Comment c'est*, *L'innommable*, par celui-là ; on lira *The Birthday Party*, par celui-ci. Tout ceci pour dire qu'une chose est amorcée, mais elle

²⁹³ Pierre Masset, « La parole et le silence », dans *Le Langage. Actes du XIIIe congrès des sociétés de philosophie de langue française*, (coll. Langages), Neuchâtel, *À la Baconnière*, 1966, p. 275.

²⁹⁴ S. Beckett, *L'Innommable*, p. 183.

²⁹⁵ Charles Juliet in *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1999, p. 21.

ne sera jamais dite pleinement ; ce qui constitue son sens réel est tu : c'est de là que se joue l'esprit critique et herméneutique du lecteur. Si dans *En attendant Godot* de Beckett, le spectateur est confronté à la question de l'identité de Godot, dans *The Caretaker* de Pinter, il se trouve face à l'équation de Sidcup, l'endroit où Davies prétend vouloir se rendre, mais également de la vraie signification du rôle de gardien. Par ricochet, ces deux dramaturges veulent attirer l'attention du public sur ce qui manque, et qui demande une participation active et entière. Aussi curieux que cela puisse paraître, il arrive que le silence soit voulu et qu'il soit annoncé publiquement. Le refus catégorique de dire, de parler, de rendre compte de certaines réalités est affiché par ceux qui sont censés édifier leur entourage : « Non, je ne peux pas le dire. C'est-à-dire que je pourrais le dire mais je ne le dirai pas, oui, il me serait facile de le dire, car ce ne serait pas vrai²⁹⁶. » Ce refus arrive inopportunément, car c'est au moment crucial où des informations sont voulues que le personnage proclame cette position. Le personnage laisse ainsi son alter ego sur sa faim, en refusant de ne lâcher aucun morceau : « Je n'ai pas l'intention de raconter les diverses aventures qui nous arrivèrent, à moi et à mon fils²⁹⁷. »

Dans le théâtre de Nathalie Sarraute, la thématique du silence est aussi bien présente et revêt diverses significations. Par exemple, dans une pièce telle que *Le Silence*, les personnages ont chacun une compréhension singulière du silence. On peut voir pendant que F.3 semble réduire le silence au vide : « Mais vous savez, moi, j'avoue, les gens silencieux, ça ne m'impressionne pas. Je me dis simplement qu'ils n'ont peut-être rien à dire²⁹⁸. » F.4 le perçoit autrement. Dans sa compréhension, le silence des individus ne signifie pas forcément qu'ils n'ont rien à dire. Un silence peut être observé parce qu'il y a beaucoup de choses à dire, alors que l'on attend un moment plus propice pour en parler. F.4 est même fascinée par le silence qui caractérise certains individus : « Eh bien moi, non, j'avoue, les gens silencieux... Quand j'avais quinze ans, j'étais amoureuse d'un monsieur... de loin, bien sûr, j'avais quinze ans, c'était un ami de mon père, il fumait sa pipe en silence... Je le trouvais... Mais... fatal²⁹⁹. » Tel qu'elle le laisse entendre, l'effet qu'avait le silence de cet homme sur elle était si fort qu'elle n'arrivait pas à trouver les mots pour

²⁹⁶ S. Beckett, *Molloy*, p. 30.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

²⁹⁸ Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 159.

²⁹⁹ *Id.*

traduire le message qu'elle y lisait. C'est dire que le silence de cette personne lui parlait plus que les mots et quoiqu'elle n'eût pas le courage de déclarer verbalement son amour à cet individu, cela ne voulait pas dire qu'elle n'avait rien à lui dire à cet âge-là. On est même tenté de soupçonner que ce qu'elle ressentait pour cet homme plus âgé qu'elle était doublement partagé dans ces circonstances où tout recours au verbal était moralement à éviter. Ainsi donc, chez Sarraute le silence est parlant et a une force. En revanche, lorsqu'on le brise maladroitement, on s'expose à des conséquences non escomptées, comme tel a été le cas pour H.1 qui a été obligé, à un moment donné, de raconter des histoires invraisemblables. Ce qui lui a d'ailleurs valu d'être la risée de son entourage : « Votre silence m'a poussé de tout son poids... J'ai été très loin, trop fort³⁰⁰... » En manquant l'occasion de se taire, H.1 s'est fait du tort et du mal avec sa langue. Il est maintenant dans le regret de ce qu'il aurait pu éviter en se murant dans le silence comme l'ont fait les autres autour de lui. Il se sent trahi et victime des mots prononcés sans retenue : « Oh, ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle... Oh, me cracher... Tant d'impudeur... Une telle indécatesse... Vous voyez, je suis puni. Bien suffisamment. Pour en avoir manqué, moi aussi. C'est là ma faute, j'ai manqué de pudeur. C'est cela qui vous soulève le dégoût, n'est-ce pas ? C'est quelque chose que vous ne pardonnez jamais. J'ai galvaudé, c'est ça³⁰¹... » L'on peut voir que dans *No Man's Land* de Pinter, Foster s'évertue à observer le silence, c'est-à-dire à se garder de demander des détails à l'homme qu'il a rencontré dans le désert. Malgré un éveil de curiosité, il décide d'échanger sur autre chose avec l'individu :

Foster : You know what I saw once in the desert, in the Australian desert ? A man walking along carrying two umbrellas. Two umbrellas. In the outback.

Pause

Spooner : Was it raining ?

Foster : No. It was a beautiful day. I nearly asked him what he was up to but I changed my mind³⁰².

Ce qui a freiné le désir de Foster de savoir pourquoi cet homme traîne avec deux parapluies, c'est la peur de se voir rembarrer, d'en prendre pour son grade ;

³⁰⁰Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1993, p. 156.

³⁰¹*Ibid.*, p. 156.

³⁰²*No Man's Land*, Plays 3, p. 358-359.

l'idée qu'il s'est fait de cet homme lui dicte une certaine prudence, lui demande également de surveiller son langage: « Well, I decided he must be some kind of lunatic. I thought he would only confuse me³⁰³. » Foster redoute les conséquences que peut avoir une imprudence verbale envers son interlocuteur. Contrairement à H1 de Sarraute, le Foster de Pinter réussit à déjouer les pièges des mots.

II.3.3. Le rapport ambigu du théâtre au langage

Comme Pinter, Beckett fait appel à la répétition pour faire parler le silence. Cette répétition est loin de ressembler au ressassement. Car, à partir du moment où il vise à produire du sens en attirant l'attention du spectateur par la mise en relief des choses par la répétition, sa technique est aux antipodes du ressassement qui est dû plus à une panne de mots. L'on ressasse, en général, quand on ne trouve pas de mots nouveaux pour faire avancer le discours. Autrement dit, si le ressassement montre la stérilité du langage, la répétition, elle, est faite à dessein, car elle vise à faire résonner profondément dans les oreilles les réalités qu'elle reprend inlassablement pour obliger à celui qui les entend d'aller au-delà de ce qui est audible : « À plusieurs égards, la répétition constitue une stratégie du silence très efficace. Sa plus grande qualité est de voiler le sens des mots. Un mot, même familier, perd sa signification convenue, devient étranger... il se vide du sens qu'on lui a attribué et se met à signifier autrement, par sa forme et sa sonorité³⁰⁴. » Sans doute convient-il d'ajouter que si la contradiction est bien présente chez Beckett et qu'elle est utilisée comme une stratégie du silence, il n'en est pas moins vrai chez Pinter, à qui le procédé est cher. Si par exemple, le discours de L'Innommable est contradictoire sur ses capacités langagières : « C'est donc moi qui parle, tout seul », propos annulés par « Non, je suis muet³⁰⁵ », celui de Davies au sujet de son sac, dans *The Caretaker*, s'inscrit dans la même logique. Après avoir revendiqué le sac comme sa propriété, aller même jusqu'à créer une « dispute » entre les deux frères, Aston et Mick, à la surprise générale, il infirme plus tard ce qu'il venait de revendiquer : « No, this ain't

³⁰³ *Ibid.*, p. 359.

³⁰⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 237.

³⁰⁵ S. Beckett, *L'Innommable*, p. 34.

my bag³⁰⁶. » De telles contradictions dans les déclarations, de pareilles palinodies montrent que tout semble incertain, tout reste ouvert aux appréciations du spectateur ou du lecteur averti ; l'affirmation définitive donc lui incombe. C'est le devoir de ce dernier de trancher par rapport aux différentes versions antonymiques qu'il entend. Cette dialectique affirmation / contradiction offre au spectateur / lecteur l'opportunité de se positionner, de décider, de confronter les différents fragments épars pour en constituer le sens. Or, ce langage qui ne se tait pas, qui parle pour ne rien dire ou qui affirme et qui se rétracte ne fait que renforcer la position du spectateur, car il aiguise son appétit et redouble sa curiosité. Cet appel au « travail coopératif³⁰⁷ » lancé à l'endroit du lecteur ne doit pas tomber dans l'oreille du sourd ; surtout si l'on écoute Pinter qui explique clairement que les discours prononcés ne constituent qu'un avatar du *pars pro toto* de la réalité silencieuse : « Il y a deux sortes de silences : un silence où aucune parole n'est formulée et un autre où l'on emploie un torrent de mots, un langage enfermé sous lui et qui est sa référence continue, le langage que nous entendons est une indication de celui que nous n'entendons pas³⁰⁸. » Même si l'on ne peut manquer de noter la nature des silences, le problème n'est pas pour autant résolu. Car le principal défi est d'arriver à faire parler ces silences qui caractérisent l'œuvre de Pinter où le crypté, l'insaisissable et le fuyant se côtoient sans cesse.

Certes, il peut paraître paradoxal de décider de parler du silence dans un domaine tel que le théâtre marqué par une frénésie et une profusion verbales. Toutefois, à bien y réfléchir, l'on se rendra compte que des non-dits, de l'incomplétude et des zones d'ombre subsistent bel et bien là où une certaine abondance verbale se déploie. Le silence dont il est question dans l'œuvre de Pinter est une stratégie, un procédé littéraire qui s'ébauche autour des efforts visant à exprimer ou à faire comprendre des pensées, des expériences et qui vont au-delà de la faillibilité et de la pauvreté du langage. Étant donné que tout n'est pas inscrit au cœur des mots, le silence qui nous préoccupe est une composante des modes d'expression humaine. Sa présence se signale à chaque fois que l'élément verbal montre ses limites, ses lacunes ou ses failles. Cela dit, malgré une quantité

³⁰⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 39.

³⁰⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 28.

³⁰⁸ Entretien à la BBC avec Hallman Tennyson, 7 août 1960, cité par Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 206.

considérable de mots prononcés, le substrat du langage est à chercher dans ce que les personnages taisent et non dans ce qu'ils prétendent vouloir dire. La présence d'une parole creuse et inexpressive dans son œuvre est un appel à « écouter » le silence.

Notons qu'à partir du moment où le langage articulé devient inadapté dans la recherche de la vérité, d'autres outils d'expression s'invitent. L'opportunité du silence se justifie par le caractère insaisissable de certaines réalités au théâtre, mais aussi par le devoir du lecteur de continuer à rechercher la vérité en s'appuyant sur d'autres moyens, étant donné les limites, les failles et l'opacité de l'outil verbal. Le silence est considéré aussi comme un élément constitutif du théâtre. Il est au cœur du style du dramaturge, car c'est un acte par lequel il décide de ne pas parler ou d'arrêter de faire entendre sa voix. Il peut être volontaire ou involontaire, relevant du choix personnel ou imposé. Il s'agit d'un renoncement aporétique, car il faut s'abstenir à dire pour dire mieux voire plus. Quiconque est amené à réfléchir sur des questions dramatiques doit aussi bien prendre en compte ce qui se dit, ce qui se voit comme ce qui n'est ni verbalement ni visuellement matériel. Étudier le silence, c'est chercher également à faire parler la voix de l'allocutaire, notamment cette voix silencieuse d'un lecteur solitaire qui essaie de comprendre les messages qui lui sont adressés. En « supprimant » la référence, l'écriture de Pinter se met à suggérer, à taire en disant et à dire en taisant. Si dans sa quête du sens et des fondements par le langage, le lecteur voit la vérité se glisser entre les doigts avant de finir par la perdre ; par le silence, il peut espérer tout retrouver. Il n'est plus question de reléguer le silence à l'arrière plan, car c'est en son sein que se trouvent les vérités les plus profondes et les plus sûres. Tout devient aisé à appréhender quand les mots se taisent.

À l'inverse de ce qui se passe quand le langage se déploie, avec le silence, il est souvent difficile de changer, de déformer ou de transformer une vérité. Même Pinter le reconnaît explicitement quand il déclare : « Donc le langage en art reste une opération extrêmement ambiguë, un sable mouvant, un trampoline, un étang gelé qui pourrait bien céder à tout moment sous votre poids, à vous, l'auteur³⁰⁹. » Notons qu'à la base le silence est loin de s'opposer à l'écriture qui est un langage verbal. Au contraire, ils se complètent, car l'un ne peut exister sans l'autre. Si l'écriture vient du silence, ce dernier ne peut se passer d'elle, autrement son existence serait un néant. Il serait donc une non-existence sans le langage. Remarquons tout de même qu'il y a

³⁰⁹ *Art, Vérité et Politique*, p. 13.

une écriture du silence d'une part, et un silence de l'écriture de l'autre. Une écriture du silence peut être comprise comme un langage qui n'arrive pas à tout exprimer. Cependant, le silence de l'écriture est fait d'espaces où des mots manquent, parce que l'écrivain ne parvient pas à les trouver pour exprimer sa pensée. Le statut et le destin de l'écriture sont soumis à l'arbitraire et à la fragilité. C'est ce que Pinter et Stoppard entendent nous faire savoir, à travers des expériences dans *The Birthday Party* et *Travesties* dans lesquelles leurs personnages respectifs, McCann et Tzara s'en prennent impitoyablement à des documents écrits. Ils les réduisent en pièces, les reconstruisent autrement ou en font ce qu'ils désirent par la suite. Ceci revient à dire, comme dans le cas de Tzara, que les mots d'un texte peuvent être soumis à des traitements qui pourraient lui donner une signification seconde : « Tzara finishes writing, then takes up the scissors and cuts the paper, word by word, into his hat. When all the words are in the hat he shakes the hat and empties it on the table. He rapidly separates the bits of the paper into random lines, turning a few over, etc., and then reads the result in a loud voice³¹⁰. »

Dans son exercice de démonstration, à l'instar de Pinter, Stoppard laisse des coudées franches à ses personnages. Au point qu'ils n'hésitent à s'attaquer aux fondements du langage. Dans leur échange, Gwen et Joyce font usage des non-mots ; ils font fi des principes du langage conventionnel fait de mots authentiques ou clairement désignés comme tels :

Gwen : Uh-hum

Joyce : uh-hum³¹¹

Et comme le langage ne s'emploie plus pour exprimer clairement des pensées, des idées, des personnages de Stoppard, à l'image de ceux de Pinter, ont recours à des expressions paronymiques, des mots de sons quasi-identiques sont alignés sans aucun souci d'explications, et ce, malgré leur manque d'évidence. Ces mots sonneront creux dans l'oreille du néophyte, de celui qui ne s'est pas préalablement préparé à saisir leur sens profond : « Entweder transubstantiality, order consubstantiality, but in no way substantiality³¹². » Pire, ceux qui les produisent n'en prennent pas le temps pour éclairer la lanterne de leurs interlocuteurs. Ils les laissent dans la plus grande ignorance ; dans le plus profond silence de ce qui n'est

³¹⁰ Tom Stoppard, *Travesties*, Londres, Evergreen, 1975, p. 17-18.

³¹¹ *Ibid.*, p. 18.

³¹² *Ibid.*, p. 19.

qu'une somme d'éléments sonores et bruyants. De tels concepts émis sans aucune démonstration concrète plongent dans le silence des réalités auxquelles l'on se réfère. Ainsi, le recours à des outils comme le silence se justifie, d'autant plus que Pinter lui-même ne fait pas confiance aux mots ; son art est une forme qui essaie de franchir cet obstacle que constitue le langage. Et peu importe ce qu'en disent ses détracteurs, le silence est vivement acclamé par Pinter qui déclare à ce propos : « À mon avis, dit Pinter, nous ne communiquons que trop bien dans notre silence, par notre silence, par ce qui n'est pas dit, et ce qui se passe, c'est une continuelle évasion, un combat d'arrière-garde désespéré pour préserver notre quant à soi. La communication est trop périlleuse. Pénétrer dans la vie de quelqu'un d'autre a quelque chose de terrifiant. Dévoiler aux autres notre pauvreté intérieure est une éventualité par trop redoutable [...]»³¹³. » Ceci nous invite à être attentif à ce qui ne se dit pas, ce qui n'est pas dit. En se reportant à *The Birthday Party*, nous y trouvons une image forte qui est celle de Goldberg à bout de souffle pour avoir essayé de parler sans marquer de pauses nécessaires et sans arrêt. À travers cet exemple, notre attention porte sur l'exténuation de la parole et l'urgence de la remplacer et de la relancer par un autre mode d'expression. Goldberg est le symbole d'une parole corrompue, défaillante et bavarde, faite souvent que de mondanités et d'inepties. L'on ne saurait terminer sur le rapport de l'écriture au silence, sans mentionner ce qu'elle lui doit. Il est manifeste que le silence est un facteur clé pour la réalisation de tout projet littéraire ou scientifique. Et un silence ne peut être meilleur que celui que la nature nous offre. Le silence naturel est identifiable grâce à une existence tributaire de la nature et de son contenu. Il est naturel dans la mesure où il ne peut être repérable que dans cette nature qui contient aussi en son sein des bruits qu'il domine. Ainsi, il devient le refuge des amoureux de la nature comme les poètes. Ce ne sont pas les romantiques qui nous démentiront, puisqu'il leur a servi à la fois de cadre et de source d'inspiration. Si, par exemple, le poème *The Daffodils* a pu être conçu et écrit, c'est en grande partie grâce à cette nature qui a offert à William Wordsworth cette solitude et cette quiétude :

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,

³¹³Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 53.

A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze [...] ³¹⁴.

Le désir et l'élan de se servir de la plume pour peindre naissent des conditions favorables. Justement, dans *Langrishe, Go Down*, Otto nous rappelle que l'acquisition du savoir et de la science exige un certain style de vie. Parfois, l'isolement et le retrait sont le lot de toute personne qui se lance dans une recherche scientifique ou spirituelle : « The life of a scholar... is lived within a narrow compass, in mute abstraction and solitary drudgery. The wonder is that Swiss Cottage didn't kill me. But no, here I am, as you see, sound in mind and limb ³¹⁵. » En raison de l'intérêt qu'Otto accorde aux pensées philosophiques d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger ³¹⁶, nous comprenons qu'une certaine retraite scientifique ou spirituelle est nécessaire. D'autant plus que réfléchir ou « philosopher, c'est apprendre à mourir ». Quiconque s'attache à la compréhension profonde de ce qui est sensible ou métaphysique est appelé à faire un vide autour de soi. L'on doit apprendre parfois à mener une vie qui est presque identique à celle d'Otto qui est obligé de quitter son Allemagne natale pour l'Irlande. Loin des siens, il ne vit pas seulement dans l'anonymat et le silence, mais aussi dans le dénuement : « You are quite right, of course. I am cut off here. There is no music. None whatever. One feels its absence. Even the mattresses are of inferior quality, hard and uncomfortable ³¹⁷. » Otto accepte sa présente condition, car il est conscient que la quête de la sagesse, de la science requiert le repli, des privations et des sacrifices. Cette attitude rappelle celle de Duras qui invite les écrivains à fuir les foules pour se consacrer à l'écriture. C'est dans la solitude physique que l'activité mentale devient productrice : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Il faut toujours une séparation d'avec les gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle : c'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence

³¹⁴William Wordsworth, Poems, in *Two Volumes, and Other Poems, 1800-1807*, Londres, Cornell University Press, 1983, p. 207-208.

³¹⁵*Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 591.

³¹⁶*Ibid.*, p. 606.

³¹⁷*Ibid.*, p. 639.

autour de soi³¹⁸. » Cette position de Duras est née à la suite d'une expérience à travers laquelle elle a été amenée à abandonner sa plume à cause d'une présence ennuyeuse et indésirable d'enfants. Elle plaint les autres femmes qui sont appelées à veiller sur leurs enfants ou à être à l'écoute de leurs problèmes. Une telle vie ne facilite pas l'implication de ces femmes dans l'écriture. Comme il apparaît dans son témoignage, il est difficile de se concentrer si le bruit environnant fait la loi. Vivre au milieu du bruit, c'est voir sa production artistique compromise : « Cette maison, c'est le lieu de la solitude, pourtant elle donne sur une rue, sur une place, sur un très vieil étang, sur le groupe scolaire du village. Quand l'étang est glacé, il y a des enfants qui viennent patiner et qui m'empêchent de travailler. Je les laisse faire, ces enfants. Je les surveille. Toutes les femmes qui ont eu des enfants surveillent ces enfants-là, désobéissants, fous, comme tous les enfants. Mais quelle peur, chaque fois, la pire. Et quel amour³¹⁹. »

³¹⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14-15.

³¹⁹ *Ibid.*, p.16.

Chapitre III : Silence, métaphysique et science

III.1. Sens et rôle du silence dans la sphère sociale

Abordé dans l'optique des interactions sociales, dans les rapports interpersonnels ou dans sa dimension sociologique, le silence présente plusieurs facettes et fonctionne de multiples manières. Dans cette dynamique sociale, deux attitudes sont à noter dans les groupes sociaux : d'une part, il y a ceux qui prônent l'intériorité, l'intimité, et d'autre part les détracteurs de cette logique discrétionnaire, en l'occurrence ceux-là qui militent en faveur de l'extériorité. Dans leur conviction, rien ne doit rester dans le silence ; il faut tout dire. Et ces deux positions se voient clairement dans *Reunion* où lors de son retour à Stuttgart, après cinquante-cinq ans de vie en exil aux États-Unis, Henry fait d'abord face à des murs de silence. Les différentes personnes qu'il rencontre et qui connaissent son meilleur ami, Konradin von Lohenburg qu'il n'a pas revu depuis 1932, ne consentent pas à lui fournir la moindre information sur cet homme:

Gräfin : And what can I do for you ?

Henry : I was a close friend of Kondarin von Lohenburg.

Gräfin : Were you ?

Henry : I don't know what happened to him. I would like to know what happened to him. Did he survive the war ? Do you know... Madam ? Can you tell me ? She stands.

Gräfin : It is not a subject I am willing to discuss. I trust you will find your visit to Germany of interest. Please excuse me³²⁰.

Le refus de Gräfin d'aborder avec Harry le cas de Kondarin von Lohenburg, en quittant la chambre, laisse supposer que celui-là veut éviter de lui expliquer des choses troublantes. C'est justement ce que confirme le directeur d'école qui finit par expliquer à Harry que son ancien camarade de classe a été exécuté pour une implication dans un complot contre Hitler : « You don't know ? He was implicated in the plot against Hitler. Executed³²¹. » Et dans *The Birthday Party*, Pinter fait apparaître deux types de personnages : Petey qui se montre plutôt intime et Meg qui

³²⁰ *Reunion*, Screenplays 2, p.602.

³²¹ *Ibid.*, p.609.

apparaît clairement extime. Au moment où son mari cherche à fuir les étrangers, Meg, de son côté, œuvre inlassablement pour rester en interaction verbale à la fois complète et dynamique avec eux. Toutefois, au sujet de cette rétention de secrets que l'on note chez Petey par exemple, Pascal Bouvier précise dans quelle circonstance le silence peut céder au discours. Le secret est détenu jusqu'à ce que son dépositaire juge opportun de rompre le silence dans lequel il l'avait gardé : « La discrétion c'est l'aptitude à savoir garder un secret mais ce n'est pas le refus de toute forme de révélation. L'homme discret sait tenir ses distances face à ce que l'on peut lui confier, mieux même pour éviter toute forme de compromissions, il sait qu'il faut tout faire pour ne pas entendre ce qui se constitue comme secret par le simple fait qu'on l'écoute³²². » Ce caractère cryptique du silence est manifeste dans les textes de Pinter, puisqu'il semble y régner un certain climat de suspicion et de méfiance. Par exemple, un personnage comme Grogan, dans *The French Lieutenant's Woman*, demandera instamment à son interlocuteur de le rassurer qu'il maintiendra leur entourage dans l'ignorance de ce qu'ils se sont dit ou de ce qu'ils se diront.

Grogan: Nothing that has been said in this room tonight or that remains to be said shall go beyond these walls³²³.

La vie en communauté aurait pour objectif la volonté de réunir des êtres aux sensibilités et aux aspirations diverses, mais aussi, et surtout de combattre la solitude et la monotonie. Entrer en contact avec d'autres personnes, c'est savoir à la fois s'exposer à leurs bruits et les supporter. Tout locuteur sera appelé un moment à un autre à faire face aux discours-obstacles. Dans cette appellation sont subsumés toute autre forme d'expression qui en empêche une autre de se dérouler tranquillement. Ce sont ces discours qui viennent perturber une allocution en cours, voire l'arrêter, comme le prouve l'expérience de King dans *A Night Out* : « As I have been trying to say—³²⁴. » À ce niveau, le tiret (—) indique qu'il n'a pas fini de parler, que sa communication a dû s'arrêter du fait d'un manque d'écoute et de silence de la part de son audience. Si bien que pour obtenir le silence de son entourage, c'est-à-dire pour réussir à se faire entendre, une certaine obstination semble devoir s'imposer à King.

³²²Pascal Bouvier, « Le secret, la transparence, la discrétion » dans *Sémiologie du Secret : Représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, éd. Éliane Burnet, Pascal Bouvier, Catherine Lenoir-Bellec [et al.], Malissard, Éditions Alph, 2004, p. 55.

³²³ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 67.

³²⁴ *A Night Out*, Plays 1, p. 356.

Pour cette raison, il n'hésite pas à reprendre deux fois le syntagme verbal précédent. Et quand bien même son discours aurait du mal à se frayer librement un chemin en raison du bavardage concomitant, notons tout de même que sa seule chance de mettre fin à son silence, c'est grâce à l'écoute de son entourage, c'est-à-dire en réussissant à le faire taire au moment où la parole lui brûle les lèvres. Pour que sa parole puisse résonner, il doit au préalable arriver à les faire retenir leur langue et à les faire écouter calmement. On comprend alors que son agacement est plus dû à son refus du silence qui menace son besoin de parole qu'à leur comportement :

King [nervously]: Now please let me continue my toast, ladies and gentlemen. Really, you must settle this elsewhere³²⁵.

On peut le constater, l'homme en tant que membre d'un groupe a besoin de temps à autre de ses semblables pour échapper au silence qui chercherait à l'isoler et à le mettre en proie à des questionnements de toutes sortes. Quand l'individu sort de sa solitude et de son isolement, c'est parce qu'il tente de fuir ce qui ne cesse de le suivre et de le menacer jusque-là : le silence aliénant. En raison de la vie solitaire qui est la source de son angoisse, l'être pense avoir trouvé la solution pour mettre fin à l'emprise de la solitude en allant vers son prochain. Vivre esseulé est une expérience à la fois douloureuse et difficile, car c'est s'appauvrir humainement et spirituellement ; une ouverture semble s'imposer.

Pour une meilleure intelligence du poids et des effets du silence au sein d'un groupe d'individus, arrêtons-nous un instant dans ce cadre familial à la fois intime et restreint qui est celui du couple. Alors constatons-nous que la rareté de productions verbales de l'un des partenaires ne peut être que mal vécue par l'autre ; elle l'affecte sérieusement. Cette douloureuse expérience montre qu'il est difficile de vivre avec quelqu'un sans pouvoir se partager la réalité verbale. L'absence d'échange verbal est le début de souffrances de jour comme de nuit. À ce moment là, des interrogations telles que : Suis-je encore aimé(e) ? Qu'ai-je fait de mauvais ? Que me reproche-t-on ? Autant de questions qui surgissent et qui constituent les réflexions, les soliloques ou les monologues de la personne en quête d'explications. Si, dans *The Caretaker*, Davies s'en remet à Mick, c'est parce que le silence d'Aston l'inquiète et le trouble. Vivre avec quelqu'un dans la même pièce sans échanger le moindre mot devient trop insupportable pour ce vieux clochard qui, au demeurant, souffre de

³²⁵ *Ibid.*, p. 355.

l'ostracisme social. Il se voit davantage coupé et isolé du monde, voire menacé existentiellement par cette absence d'interlocution avec son entourage immédiat. Un tel silence le plonge dans un vide insupportable, une sorte de néant existentiel. Pour lui, se retrouver sans un réel interlocuteur dans cette pièce équivaut à un anéantissement individuel : « You can't live in the same room with someone who... who don't have any conversation with you³²⁶. » S'il y a certains qui n'ont pas la chance d'échanger, d'autres, malgré la présence d'un interlocuteur ne feraient entendre que des propos vides. Prenons le cas des Boles dans *The Birthday Party* : la routine conjugale ne donne aucune chance à une forme de discours qui se projette vers l'avant, c'est-à-dire évolutif. Ce discours familial, en raison de son enfermement cyclique qui fait de son contenu une suite de répétitions et de vacuité, s'atrophie. On comprend, dès lors, que Petey et Meg n'aient pas grand-chose à se dire, ce sont presque les mêmes mots qui jaillissent à chaque fois qu'ils se retrouvent à la maison. Partant de ce constant, l'on est tenté de conclure qu'une telle forme phatique du langage confirme « le rapport de non-rapport » de l'homme à la femme dont parle Levinas.

À propos des conditions d'une bonne production verbale, soulignons que ce qui est en le moteur serait lié à plusieurs facteurs. Le sort de la parole dépend ainsi de toutes sortes de contingences : du temps, de l'espace, des humeurs, des situations, etc. Il est des instants où les locuteurs se montrent loquaces, tandis qu'à d'autres circonstances ils deviennent presque silencieux. Dans *The Go-Between*, Pinter prolonge les réflexions de L.P. Hartley sur les mots et les silences entre les individus. En revenant sur la question du secret et de la confiance, Pinter entend montrer que la méfiance retient souvent des locuteurs avant de s'ouvrir sincèrement et franchement à l'autre. À cause d'une certaine peur de se faire dénoncer, de s'exposer imprudemment au danger, certains personnages exigent d'abord des garanties sûres de la part de leurs interlocuteurs. Voilà pourquoi, pour éviter d'attirer la colère ou le mépris de sa communauté, Ted veut s'assurer que Léo est en mesure de relayer les messages entre lui et Maria sans souffler le moindre mot à son entourage. Avant de braver les interdits de la société en se lançant dans ce genre d'amour en dehors du mariage, Ted commence par sceller une sorte de pacte avec Léo (« But I can trust you... to keep your mouth shut »), à qui il rappelle qu'un secret se doit d'être gardé à

³²⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 58.

tout prix : « Because... you see.... It's a secret³²⁷. » En d'autres termes, ce qu'il lui confie et demande de faire doit rester entre eux ; aucune personne dans leur environnement social ne doit en être mise au courant. Léo est doublement responsabilisé, car Maria exige de lui la même chose que ce qui est conclu entre lui et Ted, à savoir le silence et la discrétion. D'un côté comme de l'autre, on compte beaucoup sur les capacités de Léo à retenir sa langue et à surveiller ses gestes. Se montrer capable de garder un secret ou d'observer le silence sur une réalité donnée, c'est fournir des garanties et donner du courage à l'autre en face pour sortir de son silence afin de s'offrir verbalement à nous. Dans un tel contexte, la promesse de se murer dans le silence devient synonyme d'intégrité morale et d'honnêteté :

Maria : You won't... tell anyone about this letter, will you?

Leo: Of course, I won't³²⁸.

Ce qui est frappant ici est que dans les sociétés où la liberté est absente, certaines règles et normes ne peuvent être contournées efficacement que grâce à une complicité qui se forge dans le silence et la discrétion.

III.2. De la taxinomie discursive : des discours en chassent d'autres

Les discours peuvent être classés en plusieurs catégories et par ordre de priorité. Un discours peut s'imposer grâce à l'importance qu'il revêt ou aux informations qu'il fournit ou en raison du statut de la personne qui le produit. Cela montre que certains locuteurs seront obligés de se taire ou de taire, au moment où des personnalités importantes décident de faire entendre leur voix. C'est pour cette raison que, dans *One for the Road*, aussitôt que la voix de Nicolas résonne dans le haut-parleur, le silence se fait dans le cercle des soldats. L'attention particulière à ce que dit leur supérieur oblige ces hommes à surseoir à toute forme de bruit afin de recevoir les ordres:

Nicolas at his desk. He leans forward and speaks into a machine.

Nicolas : Bring him in.

He sits back. The door opens [...] ³²⁹.

³²⁷*The Go-Between*, Screenplays 2, p. 36.

³²⁸*Ibid.*, p. 39.

Face à la position dominante de Nicolas, aucun autre discours ou réalité sonore ne peut disputer avec sa voix l'espace verbal. Ses subordonnés sont alors dans l'obligation de se taire et de taire tout élément sonore pour se mettre à l'écoute exclusive de sa parole pour s'exécuter sans délai et sans méprise. En plus de cela, on peut noter que quand une situation devient soudainement embarrassante, les gens qui sont appelés à la vivre se voient réduits au silence. Dans *The Basement*, le silence soudain et prolongé de Stott plonge Law et Jane dans une profonde interrogation. Pendant le coma de Stott (« And now he's dying³³⁰ »), ses camarades restent profondément bouleversés. Comme ils n'arrivent pas à entrevoir une solution définitive par rapport au corps, au cas où la mort de Stott serait effective, Law et Jane expriment leur hébétément dans un échange de regards: « They stare at each other³³¹. » À ces instants, aucun mot ne vient pour les aider à exprimer ce qu'ils sont en train de subir. Au fil du temps, comme les choses ne s'améliorent toujours pas, Jane et Law restent effondrés par la perspective de la mort de Stott. Si bien que les deux personnages ne se parlent maintenant que du nez : « Law and Jane in a corner, snuffling each other like animals³³². » Le silence prolongé de Stott plonge Law et Jane dans une profonde interrogation, car ils le voient comme les derniers instants qui lui restent à vivre: « And now he's dying³³³ ». Et comme ils n'arrivent pas à entrevoir une solution définitive par rapport au cadavre, au cas où la mort de Stott serait effective, il ne leur reste que des regards échangés dans une grande impuissance : « They stare at each other³³⁴ ». Dans ces instants où aucun mot n'aide Law et Jane à exprimer ce qu'ils sont en train de vivre comme expérience, seuls des reniflements s'entendent de leur part : « Law and Jane in a corner, snuffling each other like animals³³⁵. » Les mots, même s'ils ne sont pas perdus définitivement, quittent provisoirement leurs usagers du moment.

Dans presque le même sens, Hare montre comment un de ses personnages est contraint au silence, après avoir reconnu publiquement son faible pour un autre

³²⁹ *One for the Road*, Plays 4, p.223.

³³⁰ *The Basement*, Plays 3, p. 158.

³³¹ *Ibid.*, p. 159.

³³² *Id.*

³³³ *Basement*, Plays 3, p. 158.

³³⁴ *Ibid.*, p. 159.

³³⁵ *Id.*

homme (« It's the only time I've ever found a politician sexy... There is no justice. A woman responds to the most deplorable things³³⁶ »). Isobel s'est sentie tout de suite gênée, d'autant plus que « la révélation » a été faite à la présence de son partenaire, Irwing. Au moment où elle se sent coupable de son imprudence verbale, Irwing, lui, le subit comme un affront. Ces propos honteux plongent ainsi la femme et son mari dans un silence sans précédent pendant un bon bout de temps. Ils ne peuvent même plus se regarder les yeux dans les yeux : « She stands a moment. They are both completely quiet, not looking at each other. Then she blushes bright red, looking down. There is a contended silence. Neither of them move or look at each other³³⁷. » Ce qui nous fait dire qu'il y a des moments où le silence doit être observé, des instants où la discrétion doit être de rigueur et d'autres où il doit être évité. Il ne peut être toléré à cause de son impact psychologique trop lourd à supporter. Le silence devient donc pesant et incompréhensible dans le schéma horizontal des interactions intersubjectives, surtout quand ce qui façonne les relations humaines doit être essentiellement fondé sur les mots.

Il faut en outre comprendre que des silences surviendront toujours pendant que nous nous sommes engagés dans une discussion, et ce malgré nos efforts pour rester en contact verbal avec notre entourage. Cela se traduit par des questions répétitives ; nous avons l'impression d'entendre toujours la même chose. Le manque d'écoute ou de compréhension de ce qui se dit en serait largement la cause. Ainsi, tournons-nous à ce point vers Edward Albee, qui dispose d'éléments *ad hoc* pour une meilleure compréhension de ce qui est à l'origine des échecs dans nos interactions verbales. En effet, dans sa pièce, *The Zoo Story*, il montre globalement que la communication n'est réussie que lorsque des interlocuteurs s'entendent sur le contenu de ce qui s'échange, ce qui leur évitera des méprises et de répéter toujours la même chose. Elle montre une certaine absence de communication à travers ce qui se passe verbalement entre Jerry et Peter. La communication entre les individus n'est toujours facile ; elle est souvent minée par le manque de concentration dans l'interlocution interpersonnelle, comme l'on peut le voir ici dans les efforts que fait Jerry pour établir un contact verbal avec Peter. Ceci est d'autant plus clairement mis en lumière, puisque de nombreuses répétitions ponctuent son discours :

³³⁶D. Hare, *The Secret Rapture*, New York, Grove Press, 1988, p. 28.

³³⁷*Id.*

Jerry. I've been to the zoo. (Peter doesn't notice.) I said, I've been to the zoo. MISTER I'VE BEEN TO THE ZOO!

Peter. Hm? ... What... I'm sorry, were you talking to me³³⁸?

Malgré ses efforts de faire entendre ce qu'il dit en criant, Jerry se voit dans l'obligation de répéter des propos déjà prononcés « I went to the zoo³³⁹ ». La méfiance et la réticence de Peter s'expliquent par le refus de ne pas servir de cobaye:

Jerry. But every once in a while I like to talk to somebody, really talk ; like to get to know somebody, know all about him.

Peter (lightly laughing, still a little uncomfortable). And am I the guinea pig for today³⁴⁰?

Il ne consent pas à s'ouvrir verbalement à son interlocuteur ; il cherche à éviter tout risque de s'exposer aux actes destructeurs venant de son milieu social. C'est aussi dans ce contexte de méfiance et de tumulte que des histoires sont racontées sans que celui qui tend l'oreille en saisisse le moindre détail. Par exemple, à la fin de l'histoire de Jerry et du chien, « The Story of Jerry and the Dog », Peter fait savoir au conteur qu'il n'a rien compris de ce récit dont la relation l'a maintenu dans un long silence pendant de longues minutes (sur sept pages) : « I don't want to hear any more. » Et, le pire dans tout cela est qu'à l'arrivée, il n'a rien compris de cette histoire qui a occupé sept pages ; l'imbrication des faits est telle qu'il finit par se perdre, malgré son écoute: « I don't understand you, or your landlady, or her dog³⁴¹... ». Malgré sa patience, son écoute, donc son silence, Peter ne comprend pas grand-chose de ce que Jerry tenait à lui raconter. Tout bien considéré, l'étonnement de Peter au milieu de paroles échangées montre un personnage perdu verbalement ; il ne comprend plus la même chose que son interlocuteur. Il y a quelque chose qui lui échappe dans cette discussion. Il est donc des moments où l'abondance des mots ne signifie ni éclairage ni partage d'informations.

³³⁸ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 113.

³³⁹ *Id.*

³⁴⁰ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 116.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

III.3. Les stratégies de communication : entre clameur et exclusion

Si beaucoup de silence effraie, beaucoup de bruit se révèle également insupportable. L'absence de tout contact, de la moindre interaction verbale met l'individu dans une situation de stupeur et d'interrogation. Le défi de solitude et d'isolement secoue l'être et le force à se tourner vers l'extérieur. Cependant, toute personne soumise à une surabondance de bruit s'indigne et se révolte face à ce tapage dont ses sens auditifs réclament la fin. Quand les passions se déchaînent, il ne faut pas s'attendre au calme, car le comportement des individus qui s'y retrouvent est hostile au silence. Il ne faut pas s'étonner de ce que le silence n'y règne pas, d'autant plus que la foule est généralement source de productions sonores de toutes sortes, allant du plus faible au plus grand bruit. Pendant que des mots fusent de part et d'autre, des objets sont agités, créant ainsi une situation où le bruit fait sa loi. Les gens se parlent en pareils cas, généralement sans préparation préalable, des propos sont émis à tort et à travers. Le sens n'est plus la motivation première qui est derrière les paroles que l'on entend indistinctement dans ce décor sonore presque indescriptible. Toutefois, il convient de souligner que le silence n'est pas éradiqué, puisqu'à cet instant précis certaines gens ne reçoivent pas distinctement ce qui se dit autour d'eux. D'autres font semblant de se parler franchement, alors qu'en réalité ils ne se disent rien. En fait, ce qui se passe, c'est qu'au fond, chacun se méfie de l'autre tout en jugeant, pendant ce temps, que ce n'est pas le bon endroit pour se dire certaines choses, surtout des sujets sensibles. Malgré tout le bruit auquel nous assistons, des silences existent et persistent. En tous les cas, pour avoir une meilleure compréhension du silence sur l'espace social, il va falloir l'inscrire dans le champ lexical de la discrétion et du secret. Être en mesure de garder un secret est un des critères qui permettent à un individu de se voir confier des réalités importantes et sérieuses. Pendant que ces réalités circulent dans un cercle fermé d'un groupe d'individus, un autre groupe reste dans l'ignorance de ces secrets qui lui sont inaccessibles. Et ceux qui risqueraient de deviner ce qui leur est dissimulé ne tiendront qu'un discours de silence, car sous-tendu par des expressions telles que « Je pense que... », « À mon avis... », « Je crois savoir que... », « Il y aurait... ». Ce discours de supputations, puisqu'étant uniquement fondé sur des bribes superficielles

et des présomptions, est plus du bavardage, des mots dans le vent qu'un savoir : il ne trahit guère que l'ignorance. Un bavardage qui cherche à s'inviter dans ce silence plein d'informations qui l'exclut, qui le tient à distance et qui le maintient dans les ténèbres : « Le bavardage s'oppose à une certaine angoisse³⁴². » Pour comprendre cette volonté de circonscrire le discours, c'est-à-dire de cette décision qui consiste à priver un certain groupe d'individus des réalités et des idées, considérons cette notion de « new club³⁴³ » dans *Party Time*. Dans leur esprit, les différents membres de ce club entendent vivre et partager les mêmes valeurs de l'intérieur et isoler l'extérieur. Ces jeunes s'identifient à une idéologie et à un choix de vie, desquels ils entendent exclure le reste de la société qui véhicule d'autres valeurs qu'ils ne partagent pas. Au cours de ces rencontres, des silences se font ; tout ce qui n'est pas convenu pour une discussion est vite repoussé ou réprouvé, comme nous pouvons le noter ici à travers les précisions de Terry à Dusty : « It's not up for discussion, that it's not on anyone's agenda³⁴⁴ ». Tout ce qui se dit ou se fait à l'intérieur doit y rester ; aucun mot ne doit filtrer, tout est censé se limiter dans ce périmètre qui leur est commun et, où ils se retrouvent. Et en nous référant à *Betrayal*, nous pouvons voir alors que la satisfaction affichée par Jerry vient du fait qu'il n'a pas de téléphone dans cet appartement où il vient passer des moments d'intimité avec Emma. Loin du bruit, de toute indiscretion visuelle et auditive, ils ont réussi à commettre des infidélités pendant cinq bonnes années.

Emma: Do you like it? Our home?

Jerry: It's marvellous not to have a telephone³⁴⁵.

À ce propos, nous serions tentés d'avancer que si par le passé, les apartés étaient plus valables au sein d'un groupe, aujourd'hui, ils se déroulent entre une personne qui est physiquement présente à un endroit et une autre qui ne l'est que par sa voix. Les échanges téléphoniques sont des apartés dits modernes dans la mesure où deux individus, au minimum, peuvent se parler à des kilomètres, et ce parmi leur environnement humain immédiat. De par leur définition, ces micro-discussions sont toujours incises dans de vastes programmes verbaux auxquels les « télé-

³⁴² Pierre Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 61.

³⁴³ *Party Time*, Plays 4, p. 294.

³⁴⁴ *Party Time*, Plays 4, p. 296.

³⁴⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 81.

communicants » se plaisent à ne pas faire face. En procédant de la sorte, c'est-à-dire en s'aménageant un espace d'échanges privés, ils se coupent du reste du groupe et créent délibérément des silences entre eux. Par exemple, dans *The Last Tycoon*, Rodriguez ne saura jamais avec précision ce que Didi échange avec son correspondant téléphonique. Même s'il peut entendre les répliques de celle-là, il ne pourra jamais comprendre ce que dit celui-ci. Il est présent au même endroit que Didi, mais il est exclu de sa réalité verbale. C'est dire qu'il a beau entendre des bribes de ce qui se dit autour de lui, Rodriguez n'en saisira jamais l'essentiel et l'intégralité du contenu de l'échange auquel il assiste. Il n'aura qu'une compréhension imprécise et parcellaire de ce que Didi échange avec son correspondant au téléphone.

III.4. Spatialité et temporalité du silence

Soutenir qu'il y a des moments et des endroits pour échanger sur des affaires précises, c'est admettre *ipso facto* qu'avant d'en arriver là, c'est le silence qui doit prévaloir. En d'autres termes, on n'en parlera que parce que c'est le moment idéal, au bon endroit, avec les vrais interlocuteurs et que la façon d'en parler sied également. S'agissant des affaires familiales, en semaine, on ne peut pas en parler, car pour des raisons professionnelles on se retrouve dans d'autres lieux et avec d'autres personnes. Cependant, en fin de semaine, l'on peut discuter de toutes les questions concernant la famille, soit autour d'un verre, d'un repas, soit au cours d'une balade. Le cadre professionnel ne saurait à aucun moment et sous aucun prétexte servir de milieu pour traiter des questions privées ou familiales, ici, c'est le silence qui devrait être observé. Taire les problèmes de la famille ou personnels pendant les jours de travail, c'est se donner la chance de se concentrer sur ses devoirs techniques. Tel que le montre *The Hothouse*, lorsqu'une interlocution devient indésirable, des personnages cherchent tous les prétextes pour se soustraire des échanges qu'ils voient comme des lacs. Pour éviter de tomber dans le piège des mots, Gibbs refuse de parler de l'accouchement de la patiente 6459 avec Lush dont la curiosité devient grande. Vu la gravité des choses et ce qu'il en sait, Gibbs fuit le sujet. En plus, il a bien compris que Lush ne cherche qu'à l'amener à attribuer la paternité au directeur :

Gibbs : Listen, Lush. I'm not prepared to have any kind of conversation with you whatsoever. If you've got something to report report it and don't make a fool of yourself.

Lush: Are you the father, Gibbs?

Gibbs sits back and folds his arms.

Lush : Or the old man. Is the old man the father³⁴⁶?

En se dérochant à toute discussion sur le cas de cette patiente, Gibbs entend éviter tout mot qui pourrait lui jouer un tour et lui faire dire des choses qui peuvent détruire sa carrière et ruiner sa vie. Bien entendu, si Cutts se plaint auprès de Roote du cas de Gibbs, c'est principalement parce que celui-ci n'aborde jamais avec elle des problèmes sociaux. Leur objet de discussion ne dépasse jamais les questions liées au travail. Comme Cutts l'explique à Roote, leurs échanges ne sortent jamais du cadre professionnel :

Roote: What do you mean, never speaks to you ? He's obliged to speak to you. You're working together, aren't you?

Cutts: Oh yes, he talks shop to me. We discuss the patients, naturally. We were discussing one of the patients Only yesterday. But he never speaks to me socially³⁴⁷.

Dans le scénario de Pinter, *Langrishe, Go Down*, selon Imogen, vivre avec quelqu'un, c'est apprendre à le supporter et à endurer ses imperfections. De sorte qu'elle s'est toujours interdite de donner de détails peu flatteurs sur tout ce qu'elle sait d'Otto. Les propos blessants de son compagnon ne lui font pas perdre ce principe de discrétion :

Imogen (VO) : Do I no longer excite you ? Is that what it is ?

Otto (VO) : Oh you excite me, certainly. It's only...

Imogen (VO) : Only what ?

Otto (VO) : You grind your teeth at night.

Imogen (VO) : Oh is that a fact ? Well, what about all the lousy filthy degrading disgusting things I have to put up with from you ? What about then³⁴⁸ ?

La vie en couple est donc faite de choses qui peuvent se dire et d'autres qui ne peuvent ou qui ne doivent être dites. Dire de détails blessants, c'est créer une certaine tension, voire une rupture. Sur ce point-là, la société ne manque pas d'énoncés gnominiques pour encourager ses membres à ne jamais se séparer du silence comme s'il était d'une valeur inestimable et un élément fondamental pour sa stabilité et sa

³⁴⁶ *The Hothouse*, Plays 1, p. 229.

³⁴⁷ *The Hothouse*, Plays 1, p. 223.

³⁴⁸ *Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 636.

pérennité. « La parole est d'argent mais le silence est d'or. » Si ce proverbe arabe invite au silence et au contrôle de son expression verbale, l'apologue de Florian :

« Pour vivre heureux, vivons cachés³⁴⁹ » va plus loin, car il est une injonction au retrait, à la solitude pour exister pleinement. Afin d'échapper à la violence et à la destruction, l'être se doit de se replier sur lui-même et ne doit ni s'extérioriser, ni s'afficher ouvertement sous quelque forme que se soit, y compris celle du discours. C'est pourquoi le respect du sens de l'éthique professionnelle oblige Gibbs à exiger que Lush quitte le bureau pour qu'il puisse rendre son rapport à son supérieur hiérarchique. Dans sa tête, l'obligation professionnelle n'admet pas que ce rapport soit rendu en la présence d'une présence étrangère au service, d'un intrus :

Gibbs: I have something to report, sir.

Roote: What? (Gibbs looks at Lush.) Oh, never mind about him! What is it?

Gibbs: I don't approve of divulging official secrets to all and sundry, sir³⁵⁰.

Par une telle prudence voire méfiance, le sujet réussirait à échapper à toute autre parole qui voudrait le rabaisser, déformer ses propos ou lui faire dire ce qu'il n'a pas voulu dire : « Contre les paroles impures, il y a une prophylaxie radicale, et c'est celle du silence³⁵¹. »

Dans une optique d'interrelation personnelle, on peut s'apercevoir que le silence de la vie d'un individu, ce qui constitue ses expériences, son vécu et ses projets ne peut être dérangé que lorsqu'il entre en contact avec d'autres personnes. Surtout si leur indiscretion les pousse à le soumettre à des séries de questions de toutes sortes. Dans ce qu'il convient d'appeler le choc de volontés, il faut noter que malgré leur propension inquisitrice, certaines gens resteront toujours dans l'ignorance des choses, puisque des silences seront faits sur des faits, des gestes et événements. En tout état de cause, l'option dissimulatrice choisie par d'autres individus se soldera par un échec partiel, car des secrets seront violés nonobstant de nombreux efforts à observer le silence total. Le refus de ne rien dire ne peut pas toujours rester impossible dans la vie en groupe. Vivre en communauté ou partager un cadre de vie avec d'autres individus, c'est se prêter consciemment ou inconsciemment à une sorte d'interrogatoires. C'est ce qu'auraient compris certains personnages de Pinter, à l'image de Stanley qui, dans *The Birthday Party*, pour échapper à toute

³⁴⁹ Florian (Jean Pierre Claris de), *Le Grillon*. II, 2 (1783).

³⁵⁰ *The Hothouse*, Plays 1, p.265.

³⁵¹ V. Jankélévitch, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Flammarion, 1960, rééd. coll. Champs, 1978, p. 65.

interpénétration avec le monde extérieur jugé dangereux, voire destructeur, va même jusqu'à s'enfermer dans une pièce chez ce couple qui vit au bord de la mer.

Lulu : Do you want to have a look at your face? (Stanley withdraws from the table.) You could do with a shave, do you know that ? (Stanley sits, right at the table.) Don't you ever go out? (He does not answer) I mean, what do you do, just sit around the house like this all day long ? (Pause.) Hasn't Mrs Boles got enough to do without you under her feet all day long?

Stanley : I always stand on the table when she sweeps the floor³⁵².

Stanley a une certaine appréhension quant à la réception ou à la diffusion de ses propos, au point qu'il va procéder à un enfermement à la fois physique et verbal en s'éloignant du bruit et de la fureur. Pour reprendre les mots de Thomas Gray, il est physiquement et linguistiquement *far from the madding crowd*, voire de la « maddening crowd ». S'éloigner de cette foule, qui peut rendre fou par son refus de discrétion et d'intimité, est une étape dans la quête de la quiétude et d'apaisement spirituel. Leur rejet de toute vie privée peut être la source de nos ennuis et difficultés. À l'opposé de l'« autarcie » de Stanley et de tant d'autres personnages de Pinter, l'extériorité verbale de Meg est malheureusement la cause immédiate des souffrances que va connaître leur ancien pensionnaire devenu « membre » de la famille. Nonobstant ses efforts pour échapper à l'intrusion de ce monde destructeur, Stanley va tomber entre les mains du mal. Avec le recul, on peut alors affirmer que c'est en étalant leur vie familiale sur la place publique, c'est-à-dire en la portant à la connaissance des inconnus que Meg devient responsable de tout ce qui est arrivé à Stanley. La violation du secret familial par la mise en scène de l'intimité d'un de ses membres a permis à des visiteurs mal intentionnés comme Goldberg et McCann de saisir le moment opportun pour disposer physiquement et moralement de celui qui peut être considéré comme « le fils » du couple (Petey / Meg). L'indiscrétion verbale de Meg est, par conséquent, à l'origine de l'effondrement familial par la torture et l'enlèvement de leur unique « enfant », Stanley. S'ouvrir verbalement à un inconnu, c'est s'exposer à des situations dont les conséquences peuvent être désastreuses.

Dans un environnement hostile où certains individus sont prompts à juger et condamner, ceux qui ont choisi d'autres valeurs différentes de celles de la société réactionnaire se verraient dans l'obligation de vivre leur singularité dans le silence et dans la discrétion. Dans *The Birthday Party*, Pinter montre que le célibat est mal vu

³⁵² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 19-20.

dans un milieu social où le mariage est valorisé. Une des raisons de la marginalisation de Stanley serait d'avoir voulu rester toujours célibataire ; un choix que Goldberg a du mal à comprendre : « Why did you never get married³⁵³ ? » C'est ce qui se note également dans *The Judas Kiss* de D. Hare où deux volontés s'opposent : pendant que Bosie déploie des efforts pour rompre le silence et sortir de cette marginalité injustifiée, Wilde (contrairement à l'Oscar Wilde qui a osé défier l'Angleterre victorienne en assumant et en affichant courageusement son orientation sexuelle) montre son opposition de crainte d'attirer injustement les critiques :

Bosie : What, are we to spend our whole lives shrouded in secrecy, covering our offense in shame?

Wilde : So it appears.

Bosie : Never daring to speak, never daring to say: 'yes, we are two men who believe in the highest form of love—the purest, the most poetical, such as that which exists between us'? Love between men? Can we not speak of that?

Wilde:... Let this conversation be over.

Bosie. You always divert. You always turn away.

Wilde. Why not?³⁵⁴

Les silences liés aux tabous semblent émaner d'une société qui ne chercherait plus à maintenir les individus dans l'ignorance que dans le savoir. Toutes les vérités, dit-elle, ne sont pas bonnes à dire. Un silence qui permet de vivre et de rester en sécurité est meilleur qu'une vérité qui, une fois révélée met le feu aux poudres. C'est d'ailleurs dans cette même optique qu'il est enseigné ce fameux adage : il faut savoir tourner sa langue plusieurs fois dans sa bouche avant de prononcer le premier mot, car une fois sorti de la bouche, les effets qu'il peut avoir peuvent être désastreux pour le milieu où les mots sont prononcés. L'autorité sociale exige le silence qui devient loi, car instituée comme telle tacitement. Cette loi du silence surveille et punit les contrevenants, ceux-là qui n'ont pas appris à contrôler leurs propos ou qui ont osé briser le silence exigé pour bafouer l'ordre et les valeurs par de nouveaux discours non autorisés : « La théorie enseigne avant tout à se taire, elle révèle les dangers de la prise de parole, elle menace de condamner ceux qui auraient l'imprudence de recourir à elle pour élaborer un discours effectivement dit,

³⁵³ *The Birthday Party*, p.43.

³⁵⁴ D. Hare, *The Judas Kiss*, p. 72-73.

une accusation effectivement formulée³⁵⁵. » Avec l'évolution des sociétés et des mentalités, ce qui était considéré hier comme tabou et qui devrait être donc tu cherche à s'affirmer. Admettons tout de même que cela n'est pas toujours évident, car des principes et des lois réactionnaires restent encore effectifs. Les adeptes et les partisans d'un nouvel ordre, d'une nouvelle façon de vivre et d'exister restent prudents et méfiants à l'égard de ceux qu'ils voient comme les gardiens de cette vieille école. Ainsi, des choix et des orientations sont faits et suivis discrètement; pour éviter toute confrontation directe ou toute critique de la part des détracteurs. La ligne de démarcation entre le silence et ce discours minoritaire et timide est très fragile et bouge sans cesse, car la peur ou la gêne font que ses détenteurs se servent des mots dans un espace très marginal et ce qu'ils disent est souvent fait de circonlocution.

Le langage est donc bien surveillé, rien ne se dit n'importe comment, n'importe où, n'importe quand, avec n'importe qui : le lieu, la manière, le moment et le public sont prudemment identifiés. La prudence et la méfiance dictent leurs lois, ainsi l'on ne parle pas ouvertement aux gens rencontrés pour la première fois des thèmes sensibles sur la foi, l'idéologie, la sexualité, etc. Nonobstant leur dépendance des mots, la pièce nous donne à voir que Goldberg et McCann n'expliqueront jamais clairement le motif de leur séjour chez les Boles. Ce que Goldberg essaie de faire croire à Meg est loin d'être la raison de leur présence: « We heard that you kindly let rooms for gentlemen. So I brought my friend along with me. We were after a nice place, you understand. So we came to you. I'm Mr Goldberg and this is McCann³⁵⁶ ». La première tactique consistera d'abord à tourner autour du pot, à jauger avant de prendre le risque de dire nommément les choses ; même si tel ne sera pas le cas dans *The Birthday Party*. Un tel procédé est employé dans le seul but de ne pas blesser, de ne pas heurter les sensibilités ou de susciter le rejet et les critiques acerbes. Dans l'espace social, est considéré fou celui qui ose, sans se cacher, sans détour, dire les vérités qui gênent les autres individus. Et pour l'obliger à se taire ou à taire son langage jugé dangereux et marginal, cet homme désigné comme fou est muselé par les organes de répression dont dispose cette société qui se dit menacée, voire

³⁵⁵Marc Augé, *Théorie des pouvoirs et idéologie : étude de cas en Côte-d'Ivoire*, Paris, Hermann, collection Savoir, 1975, p. 226.

³⁵⁶*The Birthday Party*, Plays 1, p. 24.

offensée. Une telle offense et les risques encourus lorsqu'elle est perpétrée sont à peine mentionnés dans les pièces de Pinter, *The Caretaker* et *A Night Out* où précisément certains personnages comme Mrs Stokes sont prêts par les moyens verbaux tels que les mots à imposer leurs croyances et leurs préjugés. Ils ne font montre d'aucune tolérance. Ils instaurent ce qui peut être désigné comme une sorte de dictature verbale, tout ce qui sort de leur bouche doit être pris pour argent comptant, une vérité indiscutable et immuable. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'ils rejettent tout esprit de contradiction. Fort convaincus de leur position dominante, ces individus appliquent une sorte de politique de musellement; ainsi ils empêchent d'autres individus autour d'eux de s'exprimer. C'est dans cet état d'esprit que Mrs Stokes trouve dans les mots un moyen pour amener son fils à obéir et à se conformer aux valeurs familiales séculaires. « Mother: Your father would turn in his grave if he heard you raise your voice to me³⁵⁷. » Sur ces valeurs qu'elle considère immuables, elle n'admet aucune discussion. Elle n'est prête à aucune concession. Dans un tel contexte, il faut noter l'absence de tout dialogue. Une seule voix se veut être dominante, car elle considère ce qu'elle transmet comme les seuls éléments vrais et réels. Ce dogmatisme verbal féminin prend la place du bâton ; les mots sont pour l'usager, en position de force, un outil infailible.

À ce sujet, dans son étude des sociétés lignagères (d'importantes lignées), Jean Jamin constate que le silence du chef ne diminue en rien le pouvoir qu'il a sur le reste de sa communauté. Il est le gardien des valeurs généalogiques, des secrets mythiques et « le maître des mots, mais il est en même temps celui des silences et des secret. Il est celui qui sait taire et se taire³⁵⁸ ». Les locuteurs privilégiés s'aident des mots pour créer des rapports de subordination. Il y a d'une part une parole retenue et de l'autre une parole tenue. Alors qu'elle impose un silence de contrainte, qu'elle exige un silence de soumission, la société s'entoure d'un silence de défense et certains de ses membres se réfugient dans un silence de protection et de survie. Dans la liste des choses qui doivent rester secrètes, il faut rappeler qu'en milieu socioprofessionnel, le devoir de réserve et le secret professionnel sont encore en vigueur dans les sociétés comme celle-là dont il est question dans *The Trial*, scénario

³⁵⁷ *A Night Out*, Plays 1, p. 334.

³⁵⁸ Jean Jamin, *Les Lois du silence : essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, François Maspero, 1977, p. 59.

basé sur le livre de Kafka. Le personnage principal, Joseph K ne saura jamais pourquoi il est détenu, car un ordre est donné pour que rien ne lui soit expliqué :

Willem : You can't go out. You're under arrest.

Joseph K : Am I ? Why ?

Willem : We're not authorized to tell you [...] ³⁵⁹.

Le secret d'État est un argument que certains gouvernants n'hésitent pas à brandir pour ne pas se dévoiler par médias interposés. La loi de la discrétion autorise certaines personnes à savoir, à être informées de quelques choses, de certains secrets et en priver d'autres. Cette culture du secret, de l'omerta, du silence sur certaines réalités sociopolitiques fruste et va pousser certaines catégories sociales à exiger plus de transparence et de d'informations sur la gestion des affaires de la cité.

III.5. L'entendement philosophique du silence et des limites du langage

L'ineffable renvoie à une réalité quelconque qui a des traits et des caractères infiniment supérieurs aux capacités expressives langagières. C'est alors une réalité qui est verbalement inépuisable et sur laquelle la vérité est la somme des différentes vérités émises par chaque locuteur. Verbalement, le locuteur se montre en deçà du langage du monde (celui des choses *extra mentem* et méta-empiriques). Le langage des mots ne peut pas suffire pour lui permettre d'exprimer tout ce qui est à dire. À ce sujet, dans une pièce comme *The Birthday Party*, le langage de Pinter est en deçà de ce que le lecteur souhaite comprendre. Du point de vue expérience sensible, on ne saura jamais avec précision ce qui s'est passé dans la chambre. Au plan métaphysique, ce qui va se passer après l'enlèvement de Stanley nous échappe. Et, par le paradoxe de l'œuf et de la poule que Goldberg et McCann reprennent : « Which came first? McCann. Chicken? Egg ? Which came first ³⁶⁰? », nous nous apercevons que la vérité ne peut être la somme de ce que chacun de nous en dit. La vérité est plutôt quelque part, mais elle se dérobe à toute mise à mots ; le vrai et le faux se côtoient sans que l'on puisse les démêler. Ce qu'en dit Samuel Butler dans *Life and Habit* (1878) a beau être bien pensé, ce n'est pas pour autant que cela met fin à toute discussion: « It has, I believe, been often marked, that a hen is only an

³⁵⁹ *The Trial*, Screenplays 3, p.334.

³⁶⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.46.

egg's way of making another egg³⁶¹. » Ces propos ne nous aident pas pas clore le débat à savoir si l'œuf a vu le jour avant que le poussin n'ait pu éclore ou l'inverse. Les personnages de Pinter montrent que les philosophes ne répondent pas aux questions qu'ils soulèvent, tel qu'il apparaît également dans le scénario d'*Accident*. Comme on peut le remarquer, le plus souvent des questions philosophiques sont portées sur bien des domaines, mais ceux qui s'y adonnent ne se préoccupent guère des réponses. Ce sont des interrogations presque sans fin, et par lesquelles beaucoup de silences se créent. Il y a silence dès lors que des questions sont laissées en suspens, c'est-à-dire qu'elles restent entières. Penser, c'est chercher par l'esprit à s'élever au-dessus des choses : « I walk in my mind. But I can't get out of the walls, into the wind³⁶². » Par cet effort mental, le sujet s'efforce de se concentrer, même s'il lui est difficile d'empêcher que certains souvenirs refassent surface. Et, après avoir opéré sur des éléments divers et variés, l'esprit ne retient que ceux qu'il trouve définitivement accessibles et disponibles, d'où cette métaphore des oiseaux qui se reposent sur les branches solides d'un arbre, après de longues pérégrinations aériennes : « Birds grow tired, after they've flown over the country, up and down in the wind, looking down on all the sights, so sometimes, when they reach a tree, with good solid branches, they rest³⁶³. » Ce que l'on matérialise sous forme orale ou écrite, après une phase de réflexion, n'est que cette partie, la seule dont on est en mesure de garder ou que les circonstances permettent de retenir. Dans *Accident*, le personnage de Stephen perçoit la philosophie comme une pensée incessante qui opère sur bien des réalités. Ce qui intéresse cette discipline, ce n'est pas chercher à apporter des réponses, mais plutôt de faire jaillir des réflexions à partir de nouvelles questions : « Philosophy is a process of enquiry only. It does not attempt to find specific answers to specific questions³⁶⁴. » La philosophie est le domaine, par excellence, de questionnements permanents. Grâce à ces silences qui la caractérisent, la philosophie permet des débats à partir desquels ne jaillit pas que la lumière, car la part de l'ombre y reste aussi importante. La réflexion n'est jamais définitivement close ; car des questions soulèvent continuellement d'autres. Ce qui

³⁶¹Samuel Butler, *Life and Habit*, Read How you want Classics Library, 2007, p. 125 (Google livre numérique).

³⁶²*Silence*, Plays 3, p.197.

³⁶³*Ibid.*, p.198.

³⁶⁴*Accident*, Screenplays 1, p.361.

sous-tend la pensée philosophique ne vise pas le consensus, mais l'éclosion des idées et des raisonnements différents. Avec l'existence des éléments qui sont intraduisibles verbalement, nous pouvons répéter après Wittgenstein qu'il y a des réalités qui peuvent être exprimées par le langage et d'autres qui ne le peuvent pas. Dans ses propositions ou réflexions, appartient au verbal ce qui peut être dit, c'est-à-dire ce qui n'est du domaine mystique, ni au-delà de l'expérience subjective. Le sujet ne peut parler que de ce qui relève de son vécu, de son monde et non du monde qui n'est pas le sien. En liant la transmission de l'expérience individuelle, intime et privée à la question du solipsisme, Wittgenstein délimite clairement les limites du langage de chaque sujet dans son *Tractatus Logico-philosophicus* : « Les limites de mon langage signifient les limites de mon univers³⁶⁵. » Dès l'instant où chaque individu reste confiné dans son monde, il n'est pas curieux d'apprendre qu'il ne maîtriserait ou ne pourrait traduire que ce qui lui est immédiat ou directement accessible. L'on serait tenté de se demander comment il lui serait possible de parler de ce qui lui est extérieur, de ce qui ne lui est pas connu, de ce qui lui est inaccessible. Cela est une preuve qu'il ne peut pas rendre compte de ce qui est au-delà de son horizon physique et gnosique. Lui serait, dès lors totalement indicible, tout ce qui dépasse son cadre existentiel et épistémologique, c'est-à-dire tout ce qui ne peut se transmettre. L'individu reste alors conditionné par l'expérience subjective de son monde, sa subjectivité et par les limites de son imagination. Il ne saurait imaginer sans lacune un monde qui appartient à autrui ou un autre au-delà du sien. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer l'échange entre Teddy et Lenny dans *The Homecoming* ; sur certaines questions métaphysiques, celui-là se montre humble et avoue son ignorance face à la curiosité de son frère :

Lenny. Apart from the unknown and the known, what else is there ?

Teddy. I'm afraid I'm the wrong person to ask³⁶⁶

³⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (proposition 5:6), p.86.

³⁶⁶ *The Homecoming*, Plays 3, p. 60.

III. 6. L'abandon des questions immédiates

Dans nos réflexions à propos du langage et de ses limites dans les œuvres de Pinter, nous voyons qu'un silence sur des questions qui concernent directement l'existence et le vécu humains se crée dès que des individus censés mener des études sur des questions immédiates s'en détournent pour d'autres sujets que nous pourrions qualifier de contingents. Une meilleure illustration ne saurait être trouvée que dans *The French Lieutenant's Woman*. Au lieu de commencer à interroger le silence de la nature humaine, Charles s'embarque dans des recherches où il rentre en dialogue avec une nature morte. Il préfère s'adresser à ce qui ne pourrait lui répondre qu'en passant par des vérifications laborantines.

Charles: My interest is fossils.

Grogan: When we know more of the living it will be the time to pursue the dead³⁶⁷.

Le propos de Grogan n'est pas motivé par une volonté de fustiger des questions historico-scientifiques comme celles des fossiles, mais par le désir de lui rappeler qu'il ne doit pas se taire sur des questions beaucoup plus proches, sérieuses et profondes. Car s'en détourner reviendrait à se dérober aux silences émanant aussi bien de « Connais-toi, toi-même » que de l'altérité. Par exemple, pendant que Charles se lance dans la recherche sur la nature inanimée, morte, il admet être incapable de répondre à la question que lui pose la nature humaine à travers Sarah : « Yes. I was introduced the other day to a specimen of the local flora that rather inclines me to agree with you. A very strange case, as far as I understand it. Her name is Woodruff³⁶⁸. » D'ailleurs, ni Sarah, ni Charles se montreront verbalement à la hauteur du sujet sur la loi de la sélection naturelle, c'est-à-dire pourquoi d'aucuns sont nés forts, alors que d'autres vivent dans la vulnérabilité physique, mentale ou matérielle. Un réel silence se fait autour de cette question qui montre à la fois les limites des connaissances et du verbal de ces interlocuteurs :

Sarah: Why am I not born Miss Freeman?

Charles: That were better not asked³⁶⁹.

³⁶⁷ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 54.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 51.

Aussi pertinentes qu'elles soient, les questions de Sarah dépassent elle-même et son interlocuteur. Si l'on admet que Sarah et Miss Freeman sont toutes deux de sexe féminin et des êtres de même espèce, comment se fait-il celle-ci est née heureuse, alors celle-là est loin de connaître le bonheur ? La question du destin est loin d'être tranchée. Personne n'est capable de fournir des explications à la fois claires et justes quant pourquoi certains sont nés sous la belle étoile, alors d'autres croupissent dans le dénuement et l'indigence.

Dans les théories de Wittgenstein, il est établi qu'à chaque fois qu'on veut défricher l'indicible, l'on bute sur le problème de transmissibilité. Il y a certaines choses, certains faits ou événements que le langage ne pourrait exprimer que par l'évocation ou la monstration. Ce sont des réalités qui échappent à la description, au dire et à la désignation directe. Wittgenstein récuse les pensées philosophiques qui perçoivent le langage comme moyen ou condition de l'intercompréhension. Dans *Remarques philosophiques*, il fait même montre d'une conception holiste du langage qu'il refuse de voir comme un moyen exclusif de communication : « Ce qui appartient à l'essence du monde, le langage ne peut l'exprimer³⁷⁰. » Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, il admet non seulement les limites du langage, mais aussi l'existence de réalités indicibles qui appartiennent au domaine mystique (« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire³⁷¹ ») avant de soutenir qu'« il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément mystique³⁷² ». Dans son intellection, le langage n'est pas qualifié pour nous dire la réalité dans sa complexité et sa totalité ; ce qu'il en fait entendre serait insignifiant par rapport à ce qui existe réellement. C'est dans cette veine que Stoppard fait énoncer remarquablement dans *Travesties* des arguments qui corroborent le propos du philosophe : « The causes we know everything about depend on causes we know very little about, which depend on causes we know absolutely nothing about³⁷³. » Le rapport de cause à effet n'est pas toujours évident en s'appuyant sur le langage des mots ; il y aura toujours des expériences qui échapperont à l'entendement humain. Ce qui sous-tend certains phénomènes ou événements ; ce qui est à l'origine de ce qui est visible est toujours difficile à déterminer. Le langage que nous entendons ne veut pas toujours dire ce

³⁷⁰L. Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, trad. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1975 (proposition 54), p. 82.

³⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (proposition 7), p. 177.

³⁷² *Ibid.* (proposition 6:522), p. 175.

³⁷³T. Stoppard, *Travesties*, p. 37.

que des locuteurs veulent nous faire comprendre ; il ne serait qu'une sorte de masque, une façon de se taire sur des choses pendant que nous faisons entendre d'autres qui n'ont rien avoir avec ce qui existe réellement :

Gwen: Pray don't talk to me about the weather, Mr. Tzara. Whenever people talk to me about the weather I always feel quite certain that means something else.

Tzara: I do mean something else, Miss Carr³⁷⁴.

En ce sens, au regard de sa réflexion sur le langage et le silence, Derrida donne plus de crédit à ce qui est tu, à ce qui ne s'entend pas qu'à ce qui s'entend. Le silence observé est plus parlant que ce déploiement stérile et creux du discours. À ce propos, il déclare : « La puissance logocentrique la plus grande réside dans le silence d'une œuvre³⁷⁵. » Et ce n'est pas Pinter qui en disconviendrait, car dans sa perception des échanges non soutenus par une connaissance exacte, il nous montre que rien de précis ne peut en sortir. Des questions aussi bien sur l'origine que sur la fin de l'existence sont loin d'être tranchées. Comment espérer avoir une réponse définitive sur des réalités dont ce qui peut en être la cause peut en même temps en être le produit ? Comme nous venons de le voir, quelle que soit la position adoptée, les mots du langage n'arriveront jamais à en épuiser la complexité. La plénitude ne se trouve pas dans le flot intarissable des mots ; elle est contenue dans le silence d'une écoute fructueuse. « Quelqu'un peut parler et parler sans fin, et cela ne veut rien dire. Au contraire, voilà quelqu'un qui fait silence, il ne parle pas, et en ne parlant pas il peut beaucoup dire³⁷⁶. » Cela est une preuve que nous ne parlons souvent trop que pour faire du bruit et non pour produire du sens.

De fait, pour comprendre le sens de la proposition de Wittgenstein sur la monstration des choses que l'on n'arrive pas à dire, il faut se tourner vers Heidegger. Dans la perspective du philosophe, il y a deux sortes de langage, le langage existentiel (constitutif) et le langage existentiel ; pendant que celui-là ne peut s'exprimer qu'à travers celui-ci qui, pour le recevoir, se doit de faire preuve d'une écoute attentive. Ce langage premier dicte ce qui constitue son essence et l'essence de l'être à l'homme. Encore faut-il préciser que ce dernier ne réussira à dire qu'en

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁷⁵ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 23.

³⁷⁶ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole [Unterwegs zur Sprache (1959)]*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris, Gallimard, 1976, p. 239.

parvenant à montrer, c'est-à-dire à faire en sorte que « le langage parle ³⁷⁷ », comme l'explique Heidegger. Ainsi qu'il le conçoit dans sa philosophie, entendre ou écouter le langage ne deviennent effectifs que quand nous acceptons de nous laisser dicter par le dire originel du langage que nous nous chargerons, par la suite, de dire. La valeur du silence, de ce silence originel se perçoit à travers ce qu'il contient et ce qui signifie : il est plein et signifiant.

L'objectif du dire, de la monstration, n'est atteint que lorsque le langage parle suite à l'acceptation de l'être de se mettre à l'écoute de la voix silencieuse. À partir de cet instant, le langage se met à montrer toutes les régions de la présence et en laissant en même temps apparaître en elles le présent, le *hic et nunc*. C'est par ce mode de transmission par la monstration où cohabitent présence et absence que l'être parviendra à voir la réalité apparaître réellement, et ce grâce à un silence réceptif, consentant et à une écoute docile et parfaite. Encore convient-il de préciser qu'une réalité qui se révèle visuellement inaccessible ne saurait jamais être rapportée verbalement, car « l'espace infini est le silence infini. Ce qui est à perte de vue est à perte d'ouïe ³⁷⁸ ». Ainsi, dans *A Slight Ache*, au vu du changement de perspective par Edward qui a délaissé ses travaux de recherches sur le Congo belge pour se tourner vers des réflexions sur le temps et l'espace, il est tentant de penser que Pinter entend plus mettre en scène la fragmentation du savoir. Pour lui, de la connaissance scientifique, l'homme n'en disposerait maintenant que de rudiments, et ce depuis que la Terre a perdu sa position privilégiée :

Edward: I've been engaged on the dimensionality and continuity of space...and time... for years.

Flora: And what about the Belgian Congo?

Edward: Never mind about the Belgian Congo ³⁷⁹.

Ce mouvement, ce changement de perspective opéré par le personnage de Pinter nous fait penser à ce qu'Alexandre Koyré nomme « Du monde clos à l'univers infini » pour désigner un homme qui a perdu toute emprise sur le monde. La perte d'orientation s'accompagne de la destruction de certitudes : c'est le règne du relativisme dans un monde changeant et trompeur. C'est la fin, semble-t-il, de tout lien entre l'univers nomologique, l'ordre encratique et l'idéal éthique que le cosmos

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 254.

³⁷⁸ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 141.

³⁷⁹ *A Slight Ache*, Plays 1, p. 161.

aristotélicien avait établi. L'homme s'engage dans une voie pleine de défis, parfois insurmontables, parfois complexes retardant toute publication. Il faut beaucoup de temps pour arriver à quelque chose de scientifiquement fiable, comme l'explique Edward à sa femme :

Flora: But you don't keep notes in the scullery.

Edward: You'd be surprised. You'd be highly surprised³⁸⁰.

Sur cette base, il est clair que le chercheur ne peut se permettre toujours de donner de délai quant aux résultats auxquels peuvent aboutir ses études. S'attaquer aux questions du temps et de l'espace, c'est apprendre à faire preuve de patience et avoir le courage de faire face aux succès limités et aux échecs.

Cela suscite notre curiosité autour de l'attitude d'Edward qui, dans *A Slight Ache*, au lieu de se préoccuper des questions immédiates telles que le « Belgian Congo³⁸¹ », veut se donner du mal pour des expériences méta-empiriques ; il spéculé sur l'univers (l'espace et le temps). Quoiqu'Edward se réfugie de temps à autre à l'arrière-cuisine pour mieux appréhender ces questions au-delà de l'expérience sensible dans le silence, cela ne doit pas nous interdire de méditer sur le constat de Flora qui montre qu'aucune production verbale n'a encore matérialisé les réflexions de son compagnon. Après plusieurs années d'étude, rien n'est encore produit sur ce sujet, Edward se contente plutôt de promesses. Lorsqu'une pensée a du mal à faire chemin, le langage se voit contraint à l'arrêt, comme le résume si bien Émile Durkheim : « On n'avance pas quand on ne marche vers aucun but ou, ce qui revient au même, quand le but vers lequel on marche est à l'infini³⁸². » Cela revient à dire que tant qu'il n'aura pas obtenu quelques éléments de réponse à cette question, on peut toujours parler de son silence sur cette réalité. Il y a silence dans la mesure où le défi reste toujours entier.

III.7. La primauté du sonore sur le sens

Curieusement, avec l'inflation verbale qui caractérise nos sociétés actuelles, le langage a cessé de parler ; il contourne, voire omet l'essentiel. Ce qui semble l'emporter maintenant, c'est de dire à tout prix, quel qu'en puisse être le sujet. La

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 161.

³⁸¹ *Id.*

³⁸² Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, PUF, 1967, p. 274.

quantité l'emporte et l'importe ainsi sur la qualité. Ce que le discours fait entendre n'est pas dicté par l'essence de l'être ou par sa propre essence, mais plutôt par la soif des étants, des identités singulières, de ce qu'on appelle aujourd'hui des célébrités. Nous baignons dans les silences (l'incomplétude) du paraître, puisque ce qui s'entend est obtenu par un manque de connaissance profonde et authentique. Ainsi, ce que Petey lit dans son journal quotidien n'est pour la plupart que du silence consommé :

Meg: You got your paper?

Petey: Yes.

Meg: What does it say?

Petey : Nothing much³⁸³.

Les faits divers qui y sont lus ne lui rapportent rien, encore moins à son entourage, puisque ne concernant que la vie des gens qui leur sont inconnus. On aura donc affaire à de gros titres pour rien, car le but ne serait plus d'informer, mais de créer des effets de surprise, comme le nom de la mère du nouveau, « Lady Mary Splatt », réunion de sons interdentaires et bilabiaux pour plus d'effet sonore. Aussi faut-il ajouter que chez certains groupes de lecteurs que les effets recherchés ne produisent aucun résultat positif, car les mots crus frappants se révèlent en deçà de la sensibilité de leurs destinataires :

Meg: What are you reading?

Petey: Someone's just had a baby.

Meg: Oh, they haven't! Who?

Petey: Some girl.

Meg: I don't think you'd know her.

Meg: What's her name?

Petey: Lady Mary Splatt.

Meg: I don't know her.

Petey : No³⁸⁴.

L'instrumentalisation du langage par les médias, au nom d'une idéologie ou d'un intérêt, produit un langage vide et creux et la perte du langage basé sur le silence et l'écoute, notamment de ce langage fertile et parlant. Le langage perd son essence, en y emportant celle de l'être, à partir du moment où il cesse d'être une monstration, un déploiement (de ce qui est originel), pour se muer en instrument

³⁸³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 4.

³⁸⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 5.

d'enchaînement des consciences et de contrôle des perceptions, comme le montre Jean Christophe Baillon dans sa réflexion sur les faits divers : « Le journaliste joue avec nos nerfs. Il inquiète, indigné, surprend, amuse, terrifie, souffle sur la braise, énonce des énigmes. Il pose des pétards et attend le choc en retour. Dans la colonne des faits divers flotte un parfum étrange, lourd, capiteux, comme s'il émanait d'une moisissure de la vie³⁸⁵. » Pendant que l'homme croit se connaître ou connaître, c'est en ce moment que nous remarquons qu'il est sourd et aveugle à lui-même plus qu'il ne l'est à son semblable. L'on ne peut s'empêcher de se demander comment il peut prétendre connaître l'autre qui s'ignore, alors que lui-même s'ignore, car incapable d'entendre ces voix intérieures qui l'appellent et qui restent pour lui presque imperceptibles, comme le déclare Jimmy dans *Party Time* : « Sometimes I hear things. Then everything is quiet. When everything is quiet I hear my heart. When the terrible noises come I don't hear anything. Don't hear don't breathe am blind³⁸⁶. » Autrement dit, dans cette quête de l'être en soi, de notre identité profonde, du moi, de « Who am I? », nous ne broyons que du noir comme l'atteste Jimmy : « I sit sucking the dark. It's what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have. It's mine. It's my own. I suck it³⁸⁷. » Ceci est d'autant plus compréhensible, puisque l'Être est indéterminé. Et ce qui nous restera à appréhender ne sera que des étants, c'est-à-dire des manifestations de l'Être par le biais de phénomènes souvent subjectifs et suborneurs : « Then everything is quiet. I hear a heartbeat. It is probably not my heart. It is probably someone else's heart³⁸⁸. »

Dans cette réflexion sur le *Dasein* (l'être et son rapport au monde chez Heidegger), ce que nous croyons dépendre de nous est loin d'être le cas, car nous vivons dans un monde où nous ne ferions que subir, d'où le questionnement de Jimmy : « What am I³⁸⁹? » Par cette interrogation (que suis-je, au lieu de qui suis-je), Pinter semble attirer notre attention sur notre condition : nous serions tout, sauf de réels acteurs, des êtres qui régulent et contrôlent les phénomènes de la manière la plus parfaite et complète qui soit, d'autant plus que nous sommes voués à la finitude.

³⁸⁵ Jean-Christophe Baillon, « Faits divers », *Autrement*, avril 1998, <http://www.ac-strasbourg.fr>, p. 31.

³⁸⁶ *Party Time*, Plays 4, p. 313-314.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 314.

³⁸⁸ *Id.*

³⁸⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 314.

Nous ne serions que de simples spectateurs dans ce monde, ce qui se passe autour de nous obéit à d'autres lois. Aussi bien Petey se montre-t-il passif lors de l'enlèvement de Stanley. À ceci près que Petey a laissé échapper quelques mots, sa passivité est une preuve que notre pouvoir sur certaines réalités n'est qu'une illusion entretenue par le langage.

III. 8. Les troubles du langage et le langage des profondeurs

Lorsqu'un individu est en proie à la maladie du sommeil, cela se traduit par une certaine déstructuration de son langage et de son rapport à la réalité. En sorte que le patient se met à nier tout ce qui a une réelle existence autour de lui :

Hornby: Do you know who am I?

Who am I?

Deborah: You are no one³⁹⁰.

Pendant que des expériences antérieures posent problème, de nouvelles connaissances sont revendiquées : « I talk French³⁹¹. » Par cette glossolalie ou invention d'une langue étrangère suite à un trouble mental, nous saisissons la fragilité du destin du langage et le danger de lui accorder crédit. Il est vain d'espérer pouvoir s'y fier d'une manière ou d'une autre. En ce sens, vu son état mental, Deborah et son langage perdent toute emprise sur la réalité. Tout est sujet à caution : « I'm twelve. No. I am sixteen. I am seven. Pause. I don't know. Yes. I know. I am fourteen. I am fifteen. I'm lovely fifteen³⁹². »

En psychanalyse, le silence observé n'est rien de moins qu'une parole proférée. Il est bien pris en compte dans les séances d'analyse où il est considéré comme un fait analytique d'une grande importance. De toutes les manifestations humaines diverses et multiples, il est théoriquement le seul qui « exprime le mieux, de façon très pure, la structure dense et compacte, sans bruit ni parole, de notre propre inconscient³⁹³. » L'inconscient, à savoir cette réalité psychique, qui échappe à la conscience et qui est constituée de savoir et des passions (le ça) ne peut exister

³⁹⁰ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 154-155.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 155.

³⁹² *Ibid.*, p. 158.

³⁹³ *Le Silence en psychanalyse*, sous la direction de Juan David Nasio, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 9.

qu'à l'état muet. Dans *The Caretaker*, le désir ardent d'Aston de travailler avec ses mains serait la traduction de sa peur de s'exprimer avec les mots ; le travail manuel l'aidera à mieux s'exprimer autrement ce qu'il craint être réprimé par la société. On peut l'interpréter comme l'équivalent de ce que les psychanalystes appellent chez les enfants « le mutisme psychogène infantile » qui se traduit par le recours aux dessins et autres petits exercices picturaux pour se passer des mots qui les exposeraient à des sanctions. Concernant Aston, son cas relèverait de ce qu'on pourrait appeler, par extension, le mutisme psychogène adulte : les mots lui font peur, il veut donc essayer d'autres moyens d'expression. Il vit l'exil du langage ; l'exilé du langage qu'il est aspire à une autre manière de s'exprimer dans cet état catatonique (du rejet du monde extérieur) :

I don't talk to people now³⁹⁴.

I can work with my hands you see. That's one thing I can do.

I never knew I could³⁹⁵.

Le recours au travail manuel traduit sa méfiance vis-à-vis des mots et un manque de volonté de ne plus s'engager verbalement. L'engagement verbal est vu par Aston comme un risque de se faire du tort, car par le passé son comportement verbal lui a valu ce qui peut être considéré comme une sorte de censure.

Par la mention de l'admission d'Aston dans un hôpital psychiatrique pour des raisons de logorrhée, nous nous retrouvons face à la censure verbale (« Aston : I talked too much. That was my mistake³⁹⁶ »). À ce niveau, il est clair que la communauté ne tolère pas tous les discours. Les formes qui sont jugées déviantes ou vues comme pouvant perturber l'ordre public sont vite bloquées. Dans le même ordre d'idées, *A Kind of Alaska* aborde les problèmes liés au langage et à l'écoute à des moments où la santé mentale traverse des difficultés. La maladie dont souffre Deborah non seulement la maintient souvent dans un état de somnolence, mais également la sépare verbalement de son entourage. Ainsi, il sera difficile pour Hornby de réussir à établir un réel échange verbal avec un personnage qui est en proie à des délires, à des transes, à des troubles et à des pertes de mémoire.

Hornby: Do you know me?

³⁹⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p.55.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p. 54.

Silence
Do you recognize me?
Silence
Can you hear me?
She doesn't look at him.
Deborah: Are you speaking³⁹⁷?

Évidemment, la société n'est pas prête à laisser les individus tenir n'importe quel discours. Certains discours sont frappés d'interdiction pour des raisons de sécurité ou de bienséance. Le séjour dans ce centre renvoie à ce qui ressemble à une purge verbale. Tout discours qui menace l'ordre et la paix d'une société donnée, est considéré comme dangereux, d'où l'urgence de le réduire au silence. La prison dans ce contexte ne doit pas se résumer à l'isolement, ni au musellement ; elle doit être aussi vue comme un effort visant à dresser cet usager d'un langage non reconnu. Elle est, donc pour ce besoin, un lieu de reformatage, une demeure disciplinaire, car elle aidera son pensionnaire à apprendre à se conformer aux normes verbales en vigueur.

À côté de ces discours dérangeants, ajoutons que d'autres problèmes peuvent survenir au cours des échanges rapprochés : des mots peuvent être pris pour d'autres par exemple, un mot pour son paronyme. À partir de l'incompréhension qui naît de cette situation, un court moment de silence s'installe entre les interlocuteurs. Le lapsus est défini comme un ou plusieurs mots qui s'invitent indésirablement dans le discours d'un locuteur au moment où il décide d'aborder un point bien précis. Ces mots regroupés sous l'appellation de lapsus peuvent être des mots du dictionnaire ou des mots qui n'ont jamais été prononcés avant. Le lapsus indique qu'un silence s'est créé, car un ou des mots n'ont pas pu être exprimés à cause d'une usurpation de place par d'autres qui viennent après un refoulement ou en provenance d'un lexique acquis au préalable. Ainsi, le jaillissement de cette expression inattendue montre le contrôle et les diktats de l'inconscient. C'est dire que de là peuvent provenir des mots qui blessent ou qui choquent, puisque la raison n'a plus de pouvoir effectif sur ce qui se dit. Son occurrence signifie donc le silence de l'instance de discernement et de conception rationnelle. Dans *A Night Out*, le vieil homme trouvé au coin du bar de la gare, par un manque de concentration sur ce qu'il doit répondre aux collègues d'Albert, décrit psychologiquement ce dernier par le terme « compressed³⁹⁸ » au lieu

³⁹⁷ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 153-154.

³⁹⁸ *A Night Out*, Plays 1, p. 337.

de ce qu'il devrait rationnellement faire entendre (« depressed »). Ce genre de lapsus dit *linguae* survient surtout quand la parole précède la pensée, quand les mots devancent tout moment de réflexion : on parle de la prééminence de la parole sur la pensée. En l'examinant de plus près, dire « compressed » au lieu de « depressed », c'est taire toute une réalité. Une réalité est tue au profit d'une autre ; ceci est rendu possible grâce au remplacement de la syllabe (de) par une autre (com). Le silence ainsi créé ensevelit la syllabe appropriée et laisse apparaître une qui n'y correspond pas du tout. Il en découle que la présence de cette nouvelle syllabe crée un nouveau mot qui éloigne totalement de l'essentiel. C'est dire qu'en dépit du réel désir et de la bonne volonté du vieil homme d'informer les deux jeunes filles qui demandaient des nouvelles d'Albert, son discours le rend ridicule. Elles pourraient même penser qu'il est bouleversé par leur présence, en tant qu'individus de sexe opposé. Pendant que la parole devient insensée, le silence s'enrichit du mot juste que celui qui écoute se doit de trouver. Ces lapsus sont le plus souvent inévitables. Aussi longtemps que le langage continuera à fonctionner, le lapsus peut à tout moment surgir, d'autant plus qu'il arrive qu'un locuteur soit confronté au problème de concentration à l'instant où il est en train de parler. Et puisque personne n'est à l'abri d'un tel problème, Jake ne doit pas se sentir mal à l'aise après avoir prononcé « masturbation » au lieu d'« approbation³⁹⁹ ». Des phénomènes verbaux de ce genre sont inévitables, surtout quand la concentration fait défaut :

Jake :I'd like to apologize for what I can only describe as a lapse in concentration.

Fred: It can happen to anybody ⁴⁰⁰

III.9. Le silence linguistique: entre échec et refus de communication

En linguistique, le silence est directement rattaché au phénomène de non-énonciation. Cette absence d'énonciation, ce signifiant zéro traduit des faits non marqués, et par conséquent une articulation nulle. Lorsqu'aucun énoncé n'est produit, cela signifie aussi que des faits sont absolument tus. Toutefois, il arrive que d'autres faits ne soient pas énoncés, et ce malgré les efforts d'énonciation de la part

³⁹⁹ *Moonlight*, Plays 4, p. 327.

⁴⁰⁰ *Id.*

du locuteur. Cela s'explique par la nature du langage-même : le discours ne pourra jamais tout dire et ne saura jamais tout dire parfaitement et explicitement :

Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel, un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée⁴⁰¹.

À chaque fois qu'un sujet parlant se sert du langage, ce que les mots de cet outil lui permettent de dire est toujours en-deçà de ce dont il désire rendre compte ou des attentes des allocutaires. Il y aura toujours une marge d'implicite, une part de réalité non couverte par les mots.

Ce qui constitue la force du langage n'est pas dans son abondance en mots, mais plutôt dans ce qu'il tait, dans ce qui n'apparaît pas explicitement dans les énoncés, vu qu'« aux yeux des linguistes, chaque dit est imparfait et incomplet, car il contient une énorme quantité de non-dits, une multitude d'entités non exprimées et ainsi latentes, qui ne sont aucunement nuisibles, mais qui enrichissent et collaborent, subtilement, à multiplier le sens. Les croient en effet que nous ne disons jamais tout, que notre langage n'exprime jamais la totalité de ce que nous voudrions exprimer, qu'il reste toujours une part de non-dit ou d'indicible⁴⁰² ». Ce qui pourrait nous intéresser dans une approche linguistique du silence en tant que modalité pragmatique, c'est surtout sa dimension relationnelle et intersubjective. On constate qu'au moment où le silence unit deux personnages ou qu'il montre leur complicité, il peut par la même occasion les éloigner davantage d'un autre locuteur qui aspire à un échange : « The phone rings. They look at it. Tony does not move. It stops. Vera perches on the table⁴⁰³. » L'échange verbal est empêché à partir du moment où aucun des deux ne juge nécessaire de décrocher le téléphone pour répondre à cette voix qui appelle désespérément. C'est ce refus d'engagement verbal de la part de locuteurs potentiels que les linguistes décrivent comme une absence de volonté de produire un quelconque énoncé. Toujours est-il qu'à travers le fonctionnement intersubjectif de la communication, même ceux qui consentent à interagir verbalement ne peuvent mettre fin aux silences qui sont occasionnés par leurs échanges. Car pendant qu'un locuteur essaie de rendre compte d'une réalité donnée, il n'en fait entendre qu'une partie, si bien que son interlocuteur se retrouve avec une information incomplète,

⁴⁰¹ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 67.

⁴⁰² A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 22.

⁴⁰³ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

voire erronée. En procédant à la reproduction de la réalité, il se peut que le sujet le fasse tant bien que mal, à cause de ce qui lui en manque : « Le langage reproduit la réalité. Cela est à entendre de la manière la plus littérale : la réalité est produite à nouveau par le truchement du langage. Celui qui parle fait renaître par son discours l'événement et son expérience de l'événement. Celui qui l'entend saisit d'abord le discours et à travers ce discours, l'événement reproduit [...]»⁴⁰⁴.

Sous cette rubrique de silence linguistique peuvent être mis les discours rapportés. En rapportant les propos d'un individu absent, le locuteur-relais procède à l'actualisation de ce qui a été dans un contexte historique, spatial, matériel et immatériel donné. Ce qui veut dire qu'en le transposant dans un contexte totalement différent, il n'en donnerait que ce qu'il en peut ou ce qu'il consent à en faire entendre. Si bien que ce qu'il en dit ne coïncide pas toujours avec la réalité discursive antérieure. Il en découle des omissions, des déformations et des rajouts. La nouvelle se comprend alors entre excès et manque. Bien entendu, dans *Tea Party*, l'intention de Wendy dans l'exercice de diabolisation de son ex-employeur est de gagner la sympathie et le soutien de Disson au cour de son entretien. C'est dire que pour décrocher ce poste, elle ne lésine pas sur les moyens. Dans son entendement, tous les coups sont permis pour arriver à ses fins. Ainsi donc certains faits historiques sont délibérément altérés pour aider la jeune femme à faire face aux exigences du moment : « He never stopped touching me, Mr Disson, that's all. / Well, quite frankly, it is disturbing, to be touched all the time»⁴⁰⁵. » Et sa tactique finit par porter des fruits, puisque sur le coup, Disson lui témoigne toute sa sympathie : « Well, I do sympathise»⁴⁰⁶. » Ce que Wendy fait entendre lors de son entretien d'embauche est quelque peu similaire à ce que nous entendons dans la version des faits rapportés par Davies, dans *The Caretaker*, à propos de sa mésaventure au monastère de Luton. En procédant à la manipulation de ce qui s'y est réellement passé entre lui et le moine, le vieil homme s'engage résolument à faire partager ses malheurs avec Aston ; à l'entendre, sa présente situation serait entièrement due à la faute des autres : « Lucky I had my old ones wrapped up, still carrying them, otherwise I'd have been finished,

⁴⁰⁴ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1966, vol.

1, p. 25.

⁴⁰⁵*Tea Party*, Plays 3, p.97.

⁴⁰⁶*Ibid.*, p.97.

man. So I've had to stay with these, you see, they're gone, they're no good, all the good's gone out of them⁴⁰⁷. » La démarche de Davies a porté ses fruits, car Aston finit par lui proposer une nouvelle paire de chaussures: « Try these⁴⁰⁸. »

⁴⁰⁷*The Caretaker*, Plays 2, p.13.

⁴⁰⁸*Ibid.*, p.13.

Chapitre IV : Silence, pouvoir et spiritualité

IV.1. L'axiologie et la rhétorique du silence dans les domaines spirituel et mystico-gnosique

IV.1.1. La dimension verticale du silence

Quant à la question du silence dans le domaine de la foi ou des pratiques religieuses, il est important de dénoncer l'influence de ces fausses prêches faites sans modération par de grands orateurs qui ont réussi à conquérir le cœur et la conscience de certains disciples ou adeptes. Précisons que si ces gourous arrivent à faire passer leurs messages apocryphes, c'est, croyons-nous, parce que des individus ont accepté de déléguer et leurs pensées et langages. Ceux-ci ne font qu'écouter tout ce qui leur est déclaré et se plaisent dans leurs statuts de relais de la « bonne » nouvelle. Ils s'interdisent toute contestation ou toute critique de ce qu'ils entendent dans leurs congrégations ou prières. Tout cela pour dire, pendant que ces soi-disant guides religieux profitent du silence du Ciel pour inventer les discours les plus invraisemblables pour entretenir la dépendance et l'ignorance, ces individus se refusent de recourir à leur raison et à leur esprit critique. Ils appliquent à la lettre ce qu'on leur dit et cherchent même dans leurs activités à influencer d'autres personnes, comme tente de le faire ce chauffeur de taxi que l'on rencontre dans *Turtle Diary* réécrit par Pinter :

Driver: I'm a Jehovah's Witness. We think God's going to step in and put things right in a couple of years. There won't be any taxis then.

Neaera: What will there be?

Driver: The Lord will take care of the righteous. We're been interested in the year 1986 for some reason.

Neaera: What will you do if nothing happens in 1986?

Driver: A lot of people ask that question. I'll tell you⁴⁰⁹—

Pour formuler les choses plus précisément, nous n'hésiterons pas à affirmer que dans de tels groupes, tout discours individuel et rationnellement conçu est tu au

⁴⁰⁹ *Turtle Diary*, Screenplays 2, p. 453-454.

profit d'une parole dominatrice et manipulatrice. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut analyser le discours de ce personnage qui, dans le scénario de *The Pumpkin Eater* de Pinter, prétend agir pour la bonne cause, alors qu'en réalité ce qui le motive, c'est d'extirper les pauvres croyants de leurs maigres ressources financières : « I am the new king of Israel, appointed by Yahweh, the Eternal Lord God. I have come to give you my blessing. » Et, une fois que la femme lui donne de l'argent (« She gives him money »), écoutons ce qu'il essaie de leur faire croire : « This will help me. My aim is to build a radio station in Jerusalem⁴¹⁰. » À moins qu'on ne veuille pas voir les choses clairement, il est évident que ce tartufe gagne sa vie sur le dos de gens naïfs et enchaînés psychologiquement. Cette forme de hypocrisie ne va pas dans le sens de l'injonction biblique : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. » À ce niveau, notre propos est dire que si certains hommes religieux deviennent corrompus, c'est parce qu'ils ont accepté, à un moment donné, de taire ou de se taire sur les enseignements qui ordonnent le bien et qui interdisent le mal.

Sur un autre plan, il est à souligner que nonobstant les difficultés à s'approcher de l'autorité céleste, certains penseurs continuent à chercher à lui trouver une définition et une identité par une démarche apophasique. Ils montrent ainsi ce qui ne peut lui ressembler pour peu ou prou s'en faire une opinion sur ce qui se dérobe à eux, vu la pauvreté des outils verbaux dont ils disposent. La transcendance n'est pas désignée justement, mais plutôt par des propositions négatives. Cette incapacité à dire, à rendre compte parfaitement de la réalité transcendante nous oblige à nous contenter d'un mi-dire. Ce qu'il convient de nommer silence transcendantal n'apparaît qu'à travers le lien de l'être à l'Être suprême. Ainsi, dans *The Dreaming Child*, le silence de Tom face à la question de Jack : « But where is God⁴¹¹ ? » est une preuve que « Dieu est un, simple, ineffable et parfait. Sa nature est immatérielle, car ce qui est parfait est immuable, et l'immuable est immatériel par définition. C'est d'ailleurs pourquoi nous ne pouvons nous représenter ce qu'il est, sa nature dépassant à la fois l'ordre de la matière et celui d'esprits comme le nôtre, qui sont détenus dans la prison d'un corps⁴¹² ». Ceux qui croient à l'existence d'une autorité céleste ou autre s'inscrivent dans le schéma vertical où le problème de description, la

⁴¹⁰ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 199-200.

⁴¹¹ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.513.

⁴¹² Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen-Âge*, Paris, Éditions Payot, 1986, p.55.

difficulté d'explication ou de formulation précises restent insolubles. Si certains éléments sont inaccessibles scientifiquement et physiquement, d'autres font si peur du fait de leur sacralité qu'on évite de les profaner par la parole. Dieu existe, on y croit fermement, cependant on se résout au silence de crainte de tomber dans le péché qui résulterait de toute aventure verbale risquée dans le domaine des réalités métaphysiques. Tout de même, nous manquons de certitude, de science claire et exacte sur certaines réalités au-delà de notre monde. L'on ne peut que se résoudre à des suppositions sur de telles réalités qui, à la fois, indiquent les limites de la connaissance humaine et les impuissances du langage : « God might be possible⁴¹³. » C'est à ce compte que David Hume, par un échange entre Deméa et Cléanthe dans *Dialogue sur la religion naturelle*, explique qu'il est inutile d'envisager un effort quelconque pour prouver l'existence de Dieu qui, à son avis, dépasse l'entendement et les moyens expressifs humains : « Pas de démonstration de l'existence de Dieu ! Pas d'arguments abstraits ! Pas de preuves a priori⁴¹⁴ ! » En aucun cas l'existence de Dieu ne peut reposer sur une argumentation scientifique claire et définitivement établie. En religion, croire, c'est se laisser convaincre par la force de la foi en une autorité éternellement invisible, indéfinissable, omnipuissante, omniprésente et omnisciente. À nouveau, Hume ajoute : « Il [Dieu] est infiniment supérieur à notre vue et à notre compréhension trop limitée, et il est davantage objet de culte dans le temple qu'objet de dispute⁴¹⁵. » Dans *Ashes to Ashes*, là où les convictions de Devlin lui interdisent de blasphémer, Rebecca passe, par ricochet, à l'attaque en badinant avec la réalité divine :

Devlin: I'm letting you off the hook. Have you noticed? I'm letting you slip. Or perhaps it's me who's slipping. It's dangerous. Do you notice? I'm in a quicksand.

Rebecca: Like God.

Devlin: God? God? You think God is sinking into quicksand? That's what I would call a truly disgusting perception. Be careful how you talk about God. He's the only we have[...]⁴¹⁶.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 169.

⁴¹⁴ *Dialogue sur la religion naturelle*, trad. Michel Malherbe, Paris Librairie philosophique J.Vrin, 1997, p. 25.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹⁶ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 412.

De cet échange, il va sans dire que le blasphème est un acte par lequel un individu se livre à la critique ou à la remise en question d'une réalité sacrée. Ce que des propos blasphématoires indiquent, c'est non seulement une absence d'alignement religieux, mais aussi le refus de garder le silence sur ce que d'autres s'interdisent de dire à tout moment soit par crainte révérencielle, soit par respect des principes auxquels ils adhèrent. Dans *The Caretaker*, ce qui retient notre attention, c'est nommément la double signification qui s'attache à la présence de Bouddha. Si elle nous rappelle tout de suite le silence qui est une valeur centrale dans cette pratique religieuse, elle nous fait penser après coup au désir de s'affranchir de toute autorité religieuse. Car dans la destruction de la statue de Bouddha, nous entrevoyons la volonté du personnage de rompre avec tout lien spirituel. En même temps, nous ne pouvons y rester indifférents quant à la destruction de la statue de Bouddha. Qu'est-ce qui est réellement voulu faire passer par cet acte?

He [Mick] hurls the Buddha against the gas stove. It breaks⁴¹⁷.

Cette désintégration de ladite statue montre une forme de rejet par l'homme de toute spiritualité. Elle souligne le côté destructeur du sujet, sa capacité à faire régner le désordre, mais montre surtout la dispersion des moi, des personnalités. Les individus manifesteraient leur souhait de vivre dans un monde sans foi religieuse. Il s'ensuit que toute existence ontologique sans référence hénologique (transcendante) est vouée au chaos et à violence selon certains penseurs. En tous les cas, comme l'exprime Freud, le domaine mystique exclurait le monde extérieur, car le regard du mystique est bien tourné vers l'intérieur, vers le privé. C'est dans cette pratique que le sujet trouve l'occasion de s'écouter tout seul et d'écouter des voix que son entourage ne saurait capter. C'est un monde d'exclusion et d'exclusivité ; le sujet s'affranchit de son cadre familial pour s'élever au-dessus des autres pour être en parfaite communion avec des forces supérieures d'un autre univers inaccessible aux non initiés, aux profanes. En se coupant de son monde immédiat, le mystique crée un silence, s'y réfugie et trouve une autre façon de s'adresser au magistère suprême. Non seulement le langage dans lequel il communique n'est pas familier, mais il est discret et n'admet pas un recours massif et populaire. Pour arriver à ce stade où le sujet espère acquérir des connaissances ésotériques ou en sentir le parfum, une certaine étape importante doit être marquée ; l'être doit impérativement se libérer des

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

choses et des futilités mondaines pour se donner corps et âme à une autorité céleste. Le mysticisme dans l'œuvre de Pinter se traduit, comme nous l'apprenons, grâce au serveur dans *Celebration*, par l'abnégation et l'engagement de son grand-père dans la voie chrétienne. Pour espérer la rétribution divine, il se donnait corps et âme pour aider et assister ceux qui étaient dans le besoin. Il imitait, suivait presque les mêmes pas que Jésus Christ, ainsi que le révèle son petit fils : « My grandfather was everything men aspired to be in those days. He was full of good will. He'd even give a cripple with no legs crawling on his belly through the slush and mud of a country lane a helping hand. He'd lift him up, he'd show him his way, and he'd point him in the right direction. He was like Jesus Christ in that respect [...] »⁴¹⁸. Dans la foi chrétienne, pour espérer bénéficier des faveurs exclusives de Dieu dans l'au-delà, la voie salutaire du croyant est dans sa capacité à s'inspirer de la vie et des enseignements du Christ.

Par ailleurs, vu la profondeur et le côté sacré des choses, des connaissances apparentées à cet univers fermé restent inaccessibles à une partie de l'humanité. Tout n'est pas à partager, cela revient à dire : « Et par le fait, si celui qui en a fait l'épreuve est capable de les comprendre, il n'est pas pour cela en état de les exprimer⁴¹⁹. » C'est un monde où certaines personnes se disent privilégiées pour pouvoir accéder aux connaissances ésotériques. Par exemple, la montée du mont Carmel dont parle Jean de la Croix garantirait au mystique le silence que l'on pourra qualifier de divin, car détaché du monde sensible, puisque le sujet entre en interaction avec un autre monde, celui-là dit intelligible. Ce qu'il vit, ce qu'il ressent, ce qu'il peut entendre dans sa lévitation reste en lui. C'est grâce à ce processus que l'être arrive même à s'auto-percevoir. Cette auto-perception, à en croire Freud, est aussi rendue possible par le fait que les instances psychiques sont renversées. Par exemple, le ça se voit supplanter par le moi qui est maintenant astreint au surmoi dont le destin se trouve entre les mains de cette autorité supérieure (transcendante). Certaines réalités resteront enfouies pour toujours, car elles sont incommunicables. Et même si l'on arrivait à les communiquer, elles ne seraient pas perçues entièrement par ceux qui en

⁴¹⁸*Celebration*, Plays 4, p. 502.

⁴¹⁹Saint Jean de La Croix, *La Montée du mont Carmel*, Bar-le-Duc, Imprimerie Saint-Paul, t. 1, 1933, p. 28.

ignorent les codes et les signes. À ce stade de perfection ou de silence hautement positif qui s'achève par la montée au mont Carmel, même si elle n'est pas citée nommément par Pinter, on ne peut que soupçonner l'ascension de Stanley.

IV.1.2. Au cœur du langage céleste et de l'ésotérisme mystique

Par l'entremise de *Family Voices* de Pinter, nous découvrons l'interpénétration entre le monde des vivants et celui des morts. Avant d'aller plus loin, précisons : lors même qu'il s'agirait d'un dilemme onirique d'un jeune homme qui rêve à la fois de tuer symboliquement son père afin d'acquérir sa propre liberté et qui a peur de plonger sa mère dans la solitude et l'insécurité, la pièce met en évidence le rapport de la vie à la mort. En effet, le grand vide laissé par ceux qui nous sont chers et qui ne sont plus de notre monde nous met, de temps à temps, dans une situation d'interaction verbale avec eux. Le plus souvent, à des moments pareils, ce qui nous vient en tête ce sont les discours qui échappent de l'inconscient, c'est-à-dire ces mots que nous n'avons pas pu exprimer avant la disparition de ces êtres ou d'autres qui découlent de la nostalgie : « I'm smiling, as I lie in this glassy grave. Do you know why I use the word glassy? Because I can see out of it. Lots of love, son. Keep the good work. There's only one thing bothers me, to be quite frank. While there is, generally, absolute silence everywhere, absolute silence throughout all the hours, I still hear, occasionally, a dog barking. I hear this dog. Oh, it frightens me⁴²⁰. » Symboliquement, il paraît clair qu'avec une telle voix qui lui parle intérieurement, Voice 1 réussira difficilement à s'affranchir du joug parental pour réaliser son rêve d'une vie privée menée loin de leur regard et de leur présence. Une lecture possible de *The Birthday Party* serait d'identifier Goldberg et McCann à des individus aux pouvoirs occultes et magiques. À ce propos, la soirée de non-anniversaire semble leur avoir servi de prétexte pour faire étalage de leurs avoires médiumniques. D'ailleurs, cette litanie de promesses traduirait ce qu'ils ont pu lire sur l'avenir de Stanley. Il n'en reste moins vrai que les nombreuses palinodies verbales entendues de temps à autre montrent toute l'incertitude liée à cette forme de prédiction ou de réminiscence. L'on assisterait à une parodie de ces magiciens aux prestidigitations verbales et aux énoncés sui-falsificateurs. Dictés par la mauvaise

⁴²⁰ *Family Voices*, Plays 4, p. 146.

foi, ils procèdent par affirmation / négation ou par négation / affirmation, à telle enseigne que l'esprit qui les écoute reste inhibé. C'est une sorte d'ensorcellement verbal. On ne peut qu'y penser à travers les différentes phases (confession, rites initiatiques, etc.) par lesquelles Stanley, cet ancien insoumis à l'ordre supérieur, est passé par l'intermédiaire de Goldberg et McCann, veut attirer notre attention sur la purification de l'âme avant de regagner sa dernière demeure. En plus de la castration verbale qu'a subie Stanley, ces deux émissaires promettent de le conduire chez *Monty* où tout lui sourira infiniment (« We're taking him to Monty⁴²¹ », ou, plus loin : « You'll be a success⁴²² »). Cette montée, vers le mont Carmel pour Saint Jean de la Croix, « vers la perfection⁴²³ » pour Françoise Fonteneau, et vers l'intégration pour Pinter (« you'll be integrated⁴²⁴ ») traduisant l'élection, est une occasion pour l'âme de contempler des réalités d'une splendeur insondable et d'une profondeur incommensurable. Pour y arriver, le dépositaire de cette âme se doit de consentir des sacrifices énormes : il est amené à rompre avec son monde physique et empirique, à s'isoler et à apprendre à taire. Pour entrer en communication avec l'autorité suprême, tout profès est tenu à se vider des choses mondaines, y compris le langage. « Celui qui garde le silence est celui qui est déjà entré dans le sacré⁴²⁵. » Cette idée est largement partagée par les écrivains africains. C'est à ce propos d'ailleurs que le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane dit, par la voix de Samba Diallo sur son propre père, que le silence des mystiques est plus dicté par l'invocation permanente de Dieu que par le mépris des humains : « La parole doit continuer de retentir en lui, se dit-il. Il est de ceux qui ne cessent pas de prier, pour avoir refermé leur livre de prières. Dieu lui est présence constante... Et indispensable. C'est cette présence, je crois, qui lui colle ainsi la peau sur les os du front, lui enfonce dans les orbites profondément excavées ce regard lumineux et calme. Sa bouche n'est ni sourire, ni amertume. Les prières profondes doivent certainement incinérer dans l'homme toute exubérance

⁴²¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 79.

⁴²² *Ibid.*, p. 77.

⁴²³ Fr. Fonteneau, *L'Éthique du silence*, p. 154.

⁴²⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁴²⁵ Pascal Dethurens, « Sens et silence dans Le Soulier de Satin de Paul Claudel », in *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 140.

profane de vie. Mon père ne vit pas, il prie⁴²⁶... ». La prière occupe une place si singulière que ce soufi, cet adepte de pratiques religieuses basées sur l'amour divin et d'austérité ne s'ouvre guère verbalement à son entourage. Pour lui, une phase propédeutique est obligatoire. C'est dans la solitude physique et spirituelle et le silence des passions et de la langue que cet être réussira à goûter aux délices qui ne deviennent accessibles que par un comportement et une attitude méritoires. Et de toutes les qualités requises, le silence en est la principale et la primordiale, car sans lui, tout continue à reposer sur des sables mouvants. L'âme ne peut se purifier, se départir de toutes les lourdeurs que dans le silence, dans une sorte de quiétude. C'est par le silence que le sujet peut manifester sa soumission et son abandon au « Bien-aimé⁴²⁷ ». L'admission dans le royaume du Bien-aimé doit être obligatoirement précédée du silence qui est une preuve d'abnégation et d'écoute. Le Verbe divin ne parvient pas dans un tumulte ; pour qu'il descende jusqu'à l'être, il faut que ce dernier se départisse des paroles futiles, qu'il se taise. L'absence de silence, c'est-à-dire l'avènement du bruit est considéré par les mystiques comme la présence de Satan, le maudit qui, selon eux ne peut cohabiter avec le Bien-aimé chez une seule personne.

Il en résulte que se vider de tout autre discours signifie que la personne se montre prête à recevoir les enseignements divins qui ne peuvent être transmis que par une écoute dans le silence le plus complet. Pour espérer que « Dieu nous comble de son ineffable délice⁴²⁸ », nous devons soumettre notre âme à une sorte d'ascèse, à une privation des nourritures terrestres qui tentent souvent le corps et qui peuvent corrompre l'élément spirituel, « mais avant d'y parvenir, l'âme aura dû faire un long chemin, un long et difficile apprentissage avant de rencontrer Dieu⁴²⁹ ». Et, comme on l'entend, l'individu qui a préalablement offensé l'autorité céleste doit montrer qu'il s'est départi de toute virulence verbale, qu'il ne pourra plus « mordre » (« Your bite is dead. Only your pong is left⁴³⁰ »), c'est-à-dire que son langage ne sera plus ni pour le blasphème, ni pour l'offense. Dans une perspective religieuse, nous dirons

⁴²⁶ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 106.

⁴²⁷ Saint Jean de La Croix, *Le Cantique spirituel*, Strophe XIV, O.C., p. 531.

⁴²⁸ Fr. Fonteneau, *L'Éthique du silence*, p. 155.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁴³⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 46.

que les péchés de son langage sont maintenant rachetés, à telle enseigne qu'il peut être réadmis au sein du giron sacré. Son salut ne pose aucun problème comme le souligne Goldberg : « But we can save you⁴³¹ ». Ce qui nous amène à la question de la confession. Selon l'acception traditionnelle, confesser, c'est sortir de son silence afin de se faire absoudre ses péchés en les avouant d'abord. À l'heure de la confession, tout silence est interdit, le croyant s'ouvre verbalement et sincèrement dans l'espérance de se voir pardonner de ses manquements et fautes. C'est d'ailleurs ce qui pousse Devlin à inviter Rebecca à se confesser après son écart de langage sur Dieu : « Why didn't you confess? You would have felt so much better. Honestly. You could have treated me like a priest⁴³². » En termes explicites, ce que le repentant refuse de dire à ses coreligionnaires, il doit se décider de l'expliquer au prêtre ou à toute autre autorité religieuse en vue du pardon et de la miséricorde du Seigneur. Ce n'est que de cette façon qu'il peut libérer sa conscience et espérer l'absolution de ses péchés.

Dès l'instant où la langue doit être surveillée, toute aventure verbale risquée dans le domaine des réalités métaphysiques est évitée. Comme l'esprit, l'âme ne peuvent s'épanouir que quand les mots deviennent rares chez l'individu, les mystiques nous invitent à apprendre à taire plus que nous ne parlons. La parole est tenue responsable de tous les malheurs et dégâts auxquels l'homme pourra faire face. En clair : le croyant croit fermement en l'existence de Dieu et se résout au silence de crainte de tomber dans le péché. L'impératif de silence est plus que jamais s'imposer, d'autant plus que la parole est vue comme aliénante. Un individu qui se met à parler est un sujet qui est exposé à la dépossession de sa personnalité : « Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même, et se dissiper par le discours, de sorte qu'il est moins à soi, qu'aux autres⁴³³. » Et comme le déclare Septimus dans *Arcadia* de Stoppard, les pouvoirs divins sont indéfinissables ; la nature et ses lois échappent parfois à l'emprise humaine. Et même si l'homme parle de certaines expériences telles que des formes, des couleurs, des dimensions, la part de ce qu'il ignore de ce qui l'entoure est

⁴³¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴³² *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 414-415.

⁴³³ Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'Art de se taire : principalement en matière de religion*, Montbonnot-Saint-Martin, Éditions Jérôme Million, 1987, p. 65.

plus grande que ce qu'il arrive à en déchiffrer. Cette infime connaissance limite ainsi les pouvoirs de son langage à tout dire. D'ailleurs, ceux-ci restent conditionnés par le savoir déjà acquis ; nous pourrions l'exprimer ainsi : plus on sait, plus on est tenté de dire, comme le montre Septimus : « He [God] has mastery of equations which lead into infinities where we cannot follow⁴³⁴. »

Dans les domaines spirituel et mystique, le silence a une valeur éthique. La sagesse ne peut s'acquérir que grâce à la capacité d'observer le silence et à la patience qu'elle exige. Le domaine du mystique est le règne de la pensée du mystère (de l'occulte) ; la transparence est loin d'être la règle. Dans cette pratique, les hommes retiennent plus de secrets qu'ils n'en disent ; il n'y aurait aucun effort pour la visibilité et la transmission des savoirs cachés. Si le savoir exotérique (non hermétique) est ravalé au rang des réalités banales et mondaines en raison de son accessibilité facile, le savoir ésotérique est réservé à un nombre retreint d'individus qui ne communiquent entre eux que dans la plus grande prudence et dans l'isolement, dans un effort d'ascèse et de recueillement. Est considéré savoir suprême ce qui est tu, ce qui est enveloppé d'un grand silence, c'est-à-dire ce qui n'est connu que de quelques personnes. On peut le voir, l'état extatique ou de possession par des forces surnaturelles dans lequel se trouve Stanley ne lui laisse maintenant que des glossolalies : « Stanley concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat : Uh-guguh-gug⁴³⁵. » Ces sons, semble-t-il, ne sont compris que par des initiés par comme Goldberg et McCann qui en détiendraient les clefs de déchiffrement, d'où l'intérêt qu'ils paraissent accorder à ce qui est émis : « They watch him⁴³⁶. »

À ce niveau, il convient de mentionner que pour prétendre rencontrer Dieu, il faut d'abord cesser d'exister, ainsi parler du silence dans le domaine religieux, c'est aussi aborder le thème de la mort. S'il est incontestable que le deuil est une preuve que la mort vient de réduire quelqu'un au silence, il n'en est pas moins vrai que, dans cette période, les mots deviennent rares entre ceux qui le portent. En conséquence, l'enlèvement de Stanley que nous pourrions qualifier comme une sorte de perte d'un membre de famille plonge Petey dans un silence, voire dans la résignation. Ainsi, dans l'échange avec Meg, il ne se montre pas prêt à en parler davantage :

⁴³⁴ T. Stoppard, *Arcadia*, Londres, Faber & Faber, 2009, p. 37.

⁴³⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 78.

Meg: Still ? He'll be late for his breakfast.

Petey : Let him... sleep⁴³⁷.

En évitant de rapporter les faits à sa femme, Petey cherche à fuir toute question ou toute critique de la part de Meg. Dans *The Dreaming Child*, l'expérience de Tom est plus difficile, puisque depuis le décès de Jack, il ne reconnaît plus sa femme. Le silence d'Emily, l'absence de toute interaction verbale avec elle suscite une stupéfaction et une interrogation en lui : « She has stopped speaking. Ever since the boy died. Hardly a word. She seems to be somewhere else. She lies in her room. Please. You are her dearest friend. Talk to her⁴³⁸. » Tom vit mal ce silence et cet arrêt de tout échange avec Emily. Le poids du silence de son épouse sur lui est si traumatisant et pesant que Tom se tourne vers Peggy pour l'aider à briser cet état silencieux. Au moment où les individus sont sous le choc, comme le souligne également David Hare dans *The Secret Rapture*, le langage est le moyen d'expression qui en est le plus affecté. Il faudra un peu de temps pour s'en remettre pour pouvoir aborder sérieusement et à tête reposée sur certaines questions. De ce fait, juste après la disparition de leur père, Isobel se montre silencieuse sur certaines interpellations de la part de sa sœur. Elle juge que la situation ne permet ni d'échanger ni de s'appesantir sur des questions sensibles qui exigent un vrai temps de réflexion. En clair, elle laisse entendre que le cas de Katherine ne pourra être traité qu'en d'autres circonstances plus favorables aux discussions entre sœurs. Pour l'instant, Isobel n'est pas décidée à faire de commentaire sur le souhait exprimé par celle-là à travailler au sein de son entreprise :

Marion: Well, what do you feel about it?

Isobel: Nothing. For the moment. I need time to think. We're all in shock. It's hard.

You think you're ready. Over and over you tell yourself it's coming. But when it happens, it cuts you off at the knees⁴³⁹.

Apparemment, dans toutes les religions, les morts bénéficient d'un traitement spécial. Pendant les cérémonies funèbres, les prêtres évitent tout langage faisant allusion aux défauts, si bien qu'il n'est pas rare d'entendre que de bonnes choses sur la personne défunte, lors même que tout cela serait loin de coïncider avec la réalité.

⁴³⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 81.

⁴³⁸ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 545.

⁴³⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 17.

On ne dénigre pas les morts, c'est pour cette raison que l'oraison funèbre est un discours constitué d'accents de miséricorde, de bienfaits et d'espoirs. Une pratique discursive dont Hare montre toute l'hypocrisie, car pour plaire aux parents éplorés certains religieux se prononcent sur des choses dont ils ignorent certains paramètres: « The priest was awful. It is clear he never knew him... To be honest, I was relieved. When the coffin came in, I thought, oh dear, this is going to be unbearably moving. And then mercifully the vicar opened his mouth.... It's quite extraordinary. The church must send them on some sort of training course called trampling on People's Feelings⁴⁴⁰. » On note, dans ces circonstances, les rares paroles qui se font entendre deviennent de vrais masques. Sans être plus virulent que Hare sur cette question, Pinter désapprouve tout de même le comportement de certains « hommes de Dieu ». Dans *The Trial*, par la voix du prêtre, l'on apprend que si des personnages comme Joseph K et Lulu sont souvent laissés à leur sort, c'est en raison de l'irresponsabilité et de la négligence de certains religieux : « I am quite easily influenced and tend to forget my duty⁴⁴¹. » En s'éloignant de son sacerdoce, ce prêtre, non seulement tourne le dos aux plus faibles, mais se permet également de les accabler: « That's true, but that's how all guilty men speak⁴⁴². » Et, dans *One for the Road*, pour légitimer sa parole, pour lui donner un caractère infaillible et omnipotent, Nicholas déclare l'avoir reçue du Ciel : « Everyone else knows the voice of God speaks through me⁴⁴³. » Par une telle déclaration, il vise à ôter le discours à son entourage et à être cru incontestablement. Et, c'est exactement ce à quoi nous assistons dans *The Birthday Party* : une satire de certains comportements religieux qui, au lieu de chercher à designer les coupables et les sanctionner, s'en prennent aux victimes telles que Lulu qui se plaint d'abus et d'exploitation sexuels par Goldberg : « That's what you did. You quenched your ugly thirst. You taught me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times⁴⁴⁴! » L'on ne peut que s'indigner de l'attitude de McCan qui, au lieu de rappeler Goldberg à l'ordre, invite Lulu à

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴¹ *The Trial*, Screenplays 3, p. 432.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 430.

⁴⁴³ *One for the Road*, Plays 4, p. 227.

⁴⁴⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 74.

s'agenouiller et confesser auprès de lui (« Confess⁴⁴⁵ ! ») Par cette forme dénaturée et galvaudée de la confession, McCann cherche à confondre Lulu et la forcer à garder définitivement le silence sur ce qui lui est arrivé. Il s'emploie verbalement à ce que les choses aient une dimension mystique et incompréhensible dans la tête de Lulu. Il crée volontairement une certaine confusion en Lulu qui, sera obligée d'apprécier les événements autrement.

À ce propos, dans ses réflexions sur ce qui peut être qualifié d'indicible, Wittgenstein montre qu'il existe et qu'il est bien réel dans le domaine mystique. Et, ce silence est loin d'être dû à l'ignorance, mais plutôt à une volonté d'entretenir le mystère autour du sacré. Est donc indicible spirituellement ce qu'on tait, alors qu'on sait. À l'aide de sa foi, l'homme de Dieu se méfie des mots et évite de souiller certaines réalités divines par les mots. Cette prise de distance vis-à-vis des mots est donc justifiée par une crainte révérencielle et un refus de tout risque de profanation. Après l'incendie qui a ravagé le domicile de Bauer et qui a coûté la vie à trois enfants dans *Reunion*, Hans devient très critique à l'égard de Dieu. Pendant ce temps, son interlocuteur, Konradin se montre plus prudent sur l'existence de Dieu et sur sa part de responsabilité dans les malheurs qui frappent le monde:

Hans : So what ? How can this God allow three innocent children to be burnt to death ? Tell me. / He either doesn't exist—or he exists and is all-powerful, in which case he is monstrous, or he exists and has no power, in which case he is pointless.

Konradin : God didn't kill them.

Hans : But he let them die⁴⁴⁶.

Cette position mesurée de Konradin s'explique par la peur de tout croyant de tomber dans le blasphème en attribuant la responsabilité de tels événements malheureux à Dieu :

Konradin : I had a word with my pastor about our talk—about God. I told him what you said. I asked his opinion.

Hans : What was it ?

Konradin : He said that what you said was a blasphemy⁴⁴⁷.

Dans de telles douloureuses circonstances, quoique des questions comme celles que pose Hans sur Dieu traversent l'esprit de beaucoup de croyants, ces

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁶ *Reunion*, Screenplays 2, p. 577-578.

⁴⁴⁷ *Reunion*, Screenplays 2, p.579.

derniers s'interdisent verbalement d'engager la responsabilité divine. Pour éviter toute remise en question de l'autorité céleste, les hommes de Dieu trouvent des énoncés identiques à ceux de Konradin : « These... things... these catastrophes... have happened... throughout history⁴⁴⁸. » Car, comme Mr Rudd, le père d'Emily l'affirme dans *The Dreaming Child*, l'ignorance de Dieu, qui a ici le sens de rejet, est impardonnable. En rompant tout lien avec le royaume divin, les hommes peuvent dire ou commettre toutes les choses répréhensibles et ignobles : « Ignorance in itself is not blasphemy. Ignorance of God is⁴⁴⁹. » Les conséquences de l'absence de toute foi en Dieu se traduisent par la violence, l'insécurité et la souffrance. Dans son approche de l'éthique religieuse du silence, l'abbé Dinouart n'a pas manqué de procéder à une taxinomie de cet art de se taire. Ainsi, l'on pourra noter :

Il est un silence prudent, et un silence artificieux.

Un silence complaisant, et un silence moqueur.

Un silence spirituel, et un silence stupide.

Un silence d'approbation, et un silence de mépris.

Un silence politique. Un silence d'humeur et de caprice⁴⁵⁰.

Par rapport à la typologie du silence, précisons que ce que l'abbé Dinouart qualifie de silence politique n'obéit à rien d'autre qu'aux calculs de l'homme engagé sur ce terrain. La méfiance fait que cet homme ne s'ouvre point toujours pour ne point se laisser découvrir sur ses plans et ses projets. Le silence d'humeur et de caprice né d'une blessure intérieure ne se verra brisé que sporadiquement pour déverser la bile, pour vider le sac. Cependant, le silence prudent relève du bon comportement, de la sagesse et du savoir-vivre, car le sujet ne se trompe jamais de circonstances et de lieux quand il faut parler ou se taire. Dans le domaine de l'apprentissage religieux, par exemple, le silence est impossible; cependant toute profanation du Verbe par le verbe est interdite. C'est ce qui se dégage de l'œuvre de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, où les jeunes apprenants se doivent de psalmodier des versets. Dans la méthode de Thierno, ce maître coranique, tout doit reposer sur les formulations intentionnelles et non sur d'autres qui relèvent de l'inconscient. Tout acte manqué, c'est-à-dire tout ce qui échappe au moi conscient est

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.577.

⁴⁴⁹ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.503.

⁴⁵⁰ Abbé Dinouart (Joseph Antoine Toussaint), *L'Art de se taire*, p. 69.

réprimé. Les lapsus qui sont dus au refoulé qui refont surface dans les moments d'inattention ne sont guère tolérés. Ainsi, le jour où ce que Samba Diallo essayait de se cacher à lui-même et à son percepteur a fait irruption dans ses psalmodies au truchement d'une langue qui a fourché, des sévices corporels lui ont été infligés en proportion de la gravité de la faute. Thierno estime que la parole du Seigneur ne doit pas rester lettre morte et doit être relayée de la manière la plus parfaite qui soit : « Sois précis en répétant la Parole de ton Seigneur... Il t'a fait la grâce de descendre Son Verbe jusqu'à toi. Ces paroles, le Maître du Monde les a véritablement prononcées. Et toi, misérable moisissure de la terre, quand tu as l'honneur de les répéter après lui, tu te négliges au point de les profaner. Tu mérites qu'on te coupe mille fois langue⁴⁵¹... » Ce qui fait que ce percepteur a du mal à tolérer un tel comportement verbal, c'est la peur d'entendre des choses similaires à ce qui se montre dans les lapsus. Dans le théâtre de Pinter, les lapsus lingae sont susceptibles de faire entendre des mots tels que : « Masturbation came not his way⁴⁵² », qui peuvent choquer dans un milieu aseptisé comme celui de cet homme religieux. À l'école du vieux Thierno, le solécisme verbal et le silence sont concomitamment interdits. Ici, le mode d'apprentissage qui repose principalement sur la mémorisation oblige les élèves à répéter autant de fois que nécessaire des versets du Saint Coran, cependant tout manquement à la bonne lecture est sévèrement sanctionné. L'œuvre de Kane met en évidence le silence qui existe entre le Verbe, la parole divine et le verbe, le langage humain. Si Thierno s'est permis de punir son disciple Samba Diallo, c'est parce que, par ailleurs, il pense que l'apprenant s'est bien éloigné de la parole céleste. Autrement dit, en prononçant autre chose que ce qui devrait être, le petit Samba a rompu tout lien avec là-haut en créant des silences. Ce genre de fautes est rejeté, car, dans la tête du maître, une langue qui s'y habitue peut dire de gros mots que le personnage évite de prononcer dans *Moonlight*. En ajoutant la question de l'innommable, de ce dont on s'interdit éthiquement or moralement, Pinter semble vouloir mieux rendre compte des silences qui traversent nos interactions verbales de tous les jours:

Jake: No, no, my father weighed it all up carefully the day I was born.

Fred: Oh, your father? Was he the one who was sleeping with your mother⁴⁵³?

⁴⁵¹ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961 p. 14.

⁴⁵² *Moonlight*, Plays 4, p. 327.

Ce que nous venons de voir explique que pour des raisons d'éthique et de politesse, quand nous nous référons à quelqu'un comme notre géniteur mâle ou féminin, on s'abstient de donner tous les détails. La périphrase est bannie dans ce contexte, car elle correspondrait à une réponse affirmative et détaillée à la question que pose Fred à Jake. Pour y voir plus clair sur cette question, essayons de considérer le cas des registres verbaux. En fait, tout n'est pas permis verbalement et à tout endroit. Il est des milieux où un relâchement verbal est toléré, tandis que dans d'autres, ce qui se dit doit être obligatoirement conforme aux règles et aux normes établies. En clair, ce qui peut se dire entre amis, camarades ou membres de famille ne peut se dire dans d'autres endroits où la discipline et la rigueur sont de mise, comme le précise Andy : « I would never use an obscene language in the office. Certainly not. I keep my obscene language for home where it belongs⁴⁵⁴. » À l'instar d'Andy, dans *Family Voices*, Voice1 s'interdit de nommer les choses par leur nom. Il ne dit jamais au spectateur ce que fait sa colocataire.

Toutefois, il lui laisse le soin de comprendre par lui-même et de prononcer le mot qui sied au contexte. Aussi dira-t-il, à bon droit, que cette dame est une péripatéticienne, en s'en tenant aux éléments suivants : « Lady Withers never leaves the house. She has guests. She receives guests. Those are the steps I hear on the stairs at night⁴⁵⁵. »

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 326.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁵⁵ *Family Voices*, Plays 4, p. 145.

IV.2. Le verbe et le pouvoir : la loi du musellement

En nous intéressant de nouveau à la thématique du verbe et du pouvoir⁴⁵⁶, nous souhaitons réorienter notre réflexion tout en plaçant le silence au cœur de notre étude. Nous pensons en effet qu'il est nécessaire de considérer la volonté de dominer qui habite certaines sphères de pouvoir comme l'autorité familiale, l'autorité idéologique et l'autorité militaire dans l'œuvre de Pinter. Cela revient à dire que dans le panoptisme politique, les autorités ne lésinent sur aucun moyen pour s'arroger le monopole exclusif du langage, pour son usage arbitraire et pour une « annihilation linguistique⁴⁵⁷ » presque totale chez les sujets sous leur tutelle. La rhétorique tyrannique est un paradigme typique de l'hétéronomie du langage. Les forces dominantes ne font montre d'aucune tolérance, dans la mesure où elles maintiennent ce que l'on peut qualifier de dictature verbale. En conséquence, tout ce qui vient d'elles doit être entendu comme une parole d'Évangile, une vérité indiscutable et immuable. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'aucun esprit de contradiction n'est admis. Est ainsi appliquée une sorte de politique de musellement, car des individus se voient refuser le droit à l'expression.

Le discours enferme et aliène ; aucune conscience autonome n'est admise. Le langage dominant vise d'abord à inhiber les pensées, à endormir l'esprit, à paralyser le corps par l'élimination de l'esprit critique chez l'individu et à étouffer ses volontés. On refuse à l'être-parlant de signer son humanité et son individualité à travers les mots. Et un sujet doué de parole ne peut s'en servir ou d'y avoir recours que s'il est autorisé. S'intéresser au silence dans la sphère où les rapports de force entrent en jeu se justifie par le désir de souligner en même temps l'intérêt de l'usage du langage et l'inconvénient qui pourrait être lié à sa perte. Quand des intérêts se révèlent à la fois sérieux et divergents, les hommes ne peuvent appliquer aux mots et

⁴⁵⁶Samba Mbaye, *Le Verbe et le pouvoir dans le théâtre d'Harold Pinter*, mémoire de Master 2, Université Lumière Lyon 2, 2010.

⁴⁵⁷ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 105.

au silence les mêmes définitions. Ce qui oppose les deux camps ne peut être effectif que quand il est ramené sur le terrain du langage.

Comme nous l'avons précédemment vu avec Rassam dans le rapport du langage à ce qu'il peut conférer, celui qui contrôle l'outil linguistique disposerait d'une arme redoutable, car non seulement il peut s'en servir à sa guise, mais aussi en priver d'autres. Le contrôle du langage va de pair avec la limitation ou la privation de la liberté d'expression. Dans un tel contexte, qui perd le contrôle du langage se voit envoyé dans le plus profond des silences. Le maintenir dans un tel état est ce qui fait l'affaire de ceux qui ont gagné le monopole exclusif de l'usage du langage. Le seul langage qui vaille être parlé est celui qui a été dicté ; toutes autres formes de langage est banni, voire éradiqué.

Le silence peut être compris dans un tel contexte comme cette parole refusée, non autorisée ; cette contrainte à se taire. Nous avons affaire à un silence qui est loin d'être celui d'un locuteur potentiel qui s'abstient verbalement par option, mais plutôt par obligation.

Sam : Yes, sir. Can I have a word with you, sir?

Charles : No. You can't⁴⁵⁸.

Détenir les mots signifie alors s'octroyer des passe-droits, c'est-à-dire des privilèges non négligeables qui éveillent le désir à vouloir exclure de la sphère verbale tout individu considéré inférieur à soi. La faculté et la facilité de se servir de la parole amènent des locuteurs à en priver d'autres sous le prétexte que ce serait une erreur monumentale de les laisser avec cet outil dont ils se voient déjà comme les seuls dépositaires et gardiens. Le silence de musellement, c'est surtout en gestion des affaires publiques : il s'agit d'un silence imposé : il est observé non pas par le choix de celle qui l'observe : la personne est soumise à la contrainte, à l'obligation de se taire. Dans une telle situation où la force est mise en application pour surveiller et contrôler ce qu'un individu doit dire, le silence devient oppressant et pesant. C'est réellement dans de telles circonstances que le poids et l'impact du silence se font sentir. Le silence pèse lourd, il devient un fardeau, parce que le sujet qui est confronté à sa réalité est tiraillé entre le désir de parler et la peur d'être puni pour imprudence verbale. Quand le silence est observé sous l'effet de la contrainte, ce n'est rien d'autre que la mise en application d'une politique qui vise à élever une

⁴⁵⁸ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 82.

parole au-dessus d'une autre qui est appelée à s'effacer complètement ou provisoirement. Dans les organisations où règnent l'arbitraire et la force, le silence d'un grand nombre est toujours exigé pendant qu'un groupe restreint d'individus est autorisé à intervenir verbalement sur des questions. Ce type de silence traduit parfaitement le règne de l'opacité et de la rétention volontaire de l'information. Ce sont des milieux qui ne doivent donc leur salut et leur survie que grâce à l'existence d'un silence stratégiquement institué et auquel des individus restent constamment soumis. La loi du silence traduit une certaine volonté de faire taire des discours qui seraient tentés de divulguer des secrets, de dénoncer des pratiques et des comportements. Tous les plans sont conçus pour éviter qu'un langage dénonciateur ou rebelle fasse entendre ce qui ne devrait pas tomber dans les oreilles indiscretes du public. L'essentiel de l'enjeu autour du langage et des inconvénients liés à sa perte sont contenus dans les pièces de Pinter telles que *One for the Road*, *The New World Order* et *Mountain Language* où pour imposer l'ordre et le respect sans faille, le pouvoir militaire fait régner une dictature verbale. Son discours se présente comme le seul vrai et authentique et qui doit être écouté sous peine de sanction. Ce système pèse de tout son poids sur le langage et exclut tout autre code linguistique. Aucune autre voix parallèle n'est admise ; le seul code autorisé est limité dans le temps, dans l'espace et dans le fond. Et limiter le champ d'expression d'une parole, c'est créer en même temps de vastes silences dans et au-delà de son domaine d'application. La parole cesse d'être un droit naturel, car sans la bénédiction ou la licence de l'autorité, elle est considérée nulle et est violemment réprimée. L'autorité (l'ensemble de ces personnes occupant une position dominante) instrumentalise le langage et le charge de ses idées et concepts. À partir de ce moment, certains individus se voient dans l'obligation de se taire, de se conformer aux ordres, aux instructions. Ces mêmes individus se trouvent dans l'impossibilité de penser, d'apprécier, de juger ou de s'exprimer de leur propre chef. Par exemple, dans *The Birthday Party*, le discours de Meg pendant le toast à l'honneur de Stanley n'est pas l'expression de ses sentiments authentiques. Ce qui sous-tend son discours est loin d'être la spontanéité. Il est la conséquence d'une pression extérieure. Il obéit à la demande de Goldberg qui exige qu'elle rapporte à son entourage ce que la plupart d'entre eux dissimulent souvent ou travestissent, à savoir ses vraies pensées, ses vrais sentiments. Il faut souligner que Meg se livre tout de même à un exercice qui n'est pas du tout facile, celui de traduire

par les mots ce qui se passe dans son for intérieur. La parole cesse d'être un acte volontaire, par lequel l'individu peut exprimer ses pensées, ses émotions, pour devenir un acte ordonné, une injonction. On ne peut parler qu'après en avoir reçu l'ordre, sinon l'on doit se résoudre au silence :

Say what you feel. What you honestly feel.

(Meg looks uncertain.) It's Stanley's birthday [...]⁴⁵⁹.

Les mots sont soumis à des définitions arbitraires. Ils sont mis au service de manœuvres malsaines et de complots destructeurs. Ceci fait prévaloir une certaine confusion dans les têtes. Le langage tombe entre les mains des forces (comme celles de Goldberg) qui en épuisent alors l'énergie créatrice. Elles le détournent de ses fins premières et le remplissent de pressions, de contraintes et d'obligations. Contrairement à Goldberg, qui dicte la parole à Meg, Stanley, lui, pour essayer de chasser la peur née de l'annonce de l'arrivée de deux hommes, cherche d'abord à se positionner en force en sommant sa logeuse de surveiller son langage quand elle s'adresse à un homme de son rang. Par cet effort, il cherche à la faire taire, et par conséquent à l'obliger à cesser l'annonce de toute menace contre lui.

Stanley (quietly): Who do you think you're talking to?

Meg (uncertainly): What?

Stanley: Come here.

Meg: What do you mean?

Stanley: Come over here.

Meg: No.

Stanley: I want to ask you something. Come on. All right.

I can ask it from here just as well tell me, Mrs Boles,
when you address yourself to me, do you ever ask yourself
who exactly you are talking to? Eh⁴⁶⁰?

Avant l'arrivée de Goldberg et de McCann, Stanley jouissait d'une existence véritable, car avec les mots dont il pouvait se servir, il exprimait ses souvenirs, ses projections et ses pensées. Toutefois, tout a changé depuis leur présence à ses côtés. Il n'arrive plus à s'exprimer humainement et distinctement avec les mots qui lui échappent au fur et à mesure que ces deux nouveaux arrivants lui en privent l'usage et s'en servent contre lui. Au moment où Goldberg et McCann profitent de leur situation de locuteurs privilégiés par la faveur d'user des mots, Stanley, lui, s'écroule

⁴⁵⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 48.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

sous le poids de ces mots qui agissent profondément sur ses facultés physiques et psychologiques. La perte de l'usage des mots par Stanley correspond à son assujettissement et à des troubles articulatoires (« Ug-gugh huh-gughhh⁴⁶¹[...] »).

Par cette expérience, l'on voit qu'un individu peut autant s'élever humainement avec le langage qu'il peut en pâtir. Cet exemple nous permet aussi de voir ce que devient l'homme quand il est dépossédé du langage. Perdre l'usage des mots, c'est laisser les autres décider de son sort, de son existence. Avant leur arrivée, Stanley accusait Meg d'être une mauvaise femme, mais maintenant, c'est lui qui devient la victime. La cible a changé, car il est accusé d'avoir tué sa femme : « Why did you kill your wife⁴⁶². » L'accusateur devient l'accusé ; les mots ont maintenant abandonné Stanley. Un silence prévaut à partir du moment où ce personnage qui se voyait dans une position de privilégié du langage est forcé de taire toute initiative verbale. Ce divorce entre Stanley et les mots du langage a pour conséquence l'effondrement des rares éléments du monde auxquels il pouvait encore s'accrocher.

Dans ce qui lie les deux émissaires, il est à préciser que dans sa position de subalterne, McCann verra certains de ses comportements, comme de déchirer des journaux ou son obstination à poser des questions, susciter la colère de Goldberg. Ce dernier considère cette attitude comme un geste d'insubordination, un manque de confiance, une volonté de remettre en question son autorité et son statut de chef de mission. Et par conséquent, il s'en prend verbalement à son subalterne dont les actes sont qualifiés de puérils et insignifiants. Dans ses calculs, Goldberg vise à jeter l'effroi dans le cœur de son compagnon, ce qui l'obligerait à taire tout discours et à se mettre exclusivement à son écoute. Goldberg est convaincu qu'il ne pourra pas asseoir sa domination sur McCann tant que ce dernier continuera à bénéficier encore d'une certaine liberté d'expression. Ainsi, son acharnement sur McCann est une façon d'arriver à lui faire taire tout discours contestataire ; un discours par lequel son pouvoir pourrait connaître un revers.

Goldberg: Stop doing that!

McCann: What?

Goldberg: Why do you that all the time?

It's childish, it's pointless. It's without a solitary point.

McCann: What's the matter with you today?

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 43.

Goldberg: Questions, questions. Stop asking me so many questions. What do you think I am⁴⁶³?

Face à la colère de Goldberg (« Stop asking me so many questions »), McCann se retrouve dans une situation où il est contraint à ne guère parler et à poser moins de questions. Ce qu'il ne peut plus dire passe par le regard ou se résume à des mots monosyllabiques: « McCann studies him. / Well⁴⁶⁴ ? »

Dans un autre ordre d'idées, vu ce qui se passe dans *Mountain Language*, il est évident que les militaires refusent aux prisonniers le droit à la parole en les isolant du reste de la communauté, ils les musellent. Dans leur façon de voir les choses, il pensent qu'il serait dangereux de les laisser libres verbalement et en contact avec des esprits peu éveillés qu'ils pourraient entraîner loin et même monter contre le système en place. Les maintenir en prison est un moyen de circonscrire et de réduire sensiblement leur champ verbal et ses effets. Autrement dit, ils n'auront aucune chance de participer à la prise de conscience de leur peuple dont les droits les plus élémentaires, tel le droit à l'expression, sont bafoués. L'imposture idéologique s'érige en une vérité infaillible et dicte ses lois et règles. Les accusations portées à l'encontre des détenus d'opinions visent à les mettre en mal avec ceux qui, jusque là, sont leurs seuls soutiens. Elles sont fabriquées pour créer un sentiment de rejet, de haine entre ces détenus et leurs familles. Ces gardes-chiourmes délégués par l'administration centrale deviennent même plus cyniques et intransigeants que l'autorité suprême, car ils procèdent à l'anéantissement du code linguistique de ce peuple considéré inférieur. Non seulement ils mettent ces individus en prison, mais ils refusent à leur communauté l'usage de son code linguistique habituel qu'ils ravalent au rang d'une langue non sophistiquée et non raffinée. Une langue qui n'a aucune valeur, aucun mérite à leurs yeux : « Now hear this. You are mountain people. You hear me? Your language is dead. It's forbidden. It is not permitted to speak your mountain language in this place. You cannot speak your language to your men⁴⁶⁵. » L'appellation même de « mountain language », une langue des montagnes ou celle des montagnards, montre le mépris et le rejet de tout ce qui vient de ces gens qu'ils voient comme des sauvages, des êtres sans valeurs culturelles.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 69.

⁴⁶⁵ *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

Refuser à quelqu'un sa langue, c'est une volonté de tuer sa culture, de lui voler son humanité et sa dignité, car elle en est un outil d'expression, comme l'écrit Judith Butler, dans *Le pouvoir des mots* : « L'usage de la parole confère aux êtres humains non seulement un privilège mais aussi une responsabilité⁴⁶⁶. » Ce qui est réellement mis en expérience, c'est la politique du musellement, amener l'autre non seulement à garder le silence jusqu'à ce qu'il soit autorisé à parler et faire en sorte qu'il soit même dans la gêne une fois qu'il reçoit cette autorisation.

Or, ce qui se passe entre les trois personnages dans *The Caretaker* obéit à d'autres calculs. Par exemple, dans l'intention de piéger Davies, Mick va feindre d'ignorer les décisions à prendre par rapport à son frère, Aston, qui n'aime pas travailler : « Can I ask your advice about something⁴⁶⁷? » En procédant de cette façon, c'est-à-dire en gardant pour lui ses idées, Mick va amener Davies à devenir loquace sur le cas d'Aston, voire très critique à l'égard de ce dernier. Ce qui ne va pas laisser Mick sans réaction : « You don't want to start getting hypercritical⁴⁶⁸. » Dans la logique des choses, vers la fin de *The Caretaker*, le langage abandonne Davies. Les mots dont il était jusque-là tributaire ne répondent plus à ses plans, à son jeu, à ses prévisions. Ces mots sont même utilisés contre lui. Ce qui lui a valu son expulsion et la réconciliation des deux frères qui ont fini par démasquer son côté imposteur. L'autodestruction verbale de Davies découle de l'effet boomerang de ses discours qui reposent sur des affabulations et qui se révéleront plus tard comme telles. Toutes les déclarations qu'il a faites sans prudence et sans nuance seront utilisées contre lui par Mick :

What a strange man you are. Aren't you? You're really strange. Ever since you come into this house there's been nothing but trouble. Honest. I can take nothing you say at face value. Every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of you say is lies. You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable. You're nothing else but a wild animal⁴⁶⁹.

Un autre aspect du silence imposé que nous nous proposons de convoquer est celui qui consiste à bannir certains thèmes à débattre. Cela se note dans *Party*

⁴⁶⁶Judith Butler, *Le Pouvoir des mots: politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004, p. 90.

⁴⁶⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 46.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 71.

Time où Terry affiche une ferme volonté de dicter aux autres ce qui doit faire l'objet de discussion. Tout ce qui n'est pas inscrit à l'ordre du jour est rejeté. Dusty est sommée d'arrêter tout effort de parler de son frère Jimmy, de faire silence sur ce cas, car les autres trouvent qu'elle s'écarte de ce qui est convenu de traiter. Ils s'interrogent même sur ses facultés physiques et physiologiques. Ils se demandent si elle n'est pas atteinte de surdité :

Dusty: Does anyone know what's happened to my brother Jimmy?

Terry: I don't know what it is. Perhaps she's deaf or perhaps my voice isn't strong enough or distinct enough. What do you think, folks? Perhaps there's something faulty with my diction. I'm forced to float all these possibilities because I thought I had said that we don't discuss this question of what happened to Jimmy, that's not up for discussion, that's not on anyone's agenda⁴⁷⁰.

Dusty se voit renvoyer à la figure ses efforts de faire passer la rumeur autour de Jimmy. Elle n'a pas su trouver les mots adéquats pour influencer Terry et Gavin, à les faire changer de sujet de discussion. Les moyens verbaux à sa disposition se révèlent dérisoires pour aider son entourage à parler de ce qui la préoccupe tant et qu'elle entend aborder :

Dusty: Did you hear what's happened to Jimmy?

What's happened to Jimmy?

Terry: Nothing's happened.

Dusty: Nothing?

Gavin: Nobody is discussing this. Nobody's discussing it, sweetie. Do you follow me? Nothing's happened to Jimmy. And if you're not a good girl I'll spank you⁴⁷¹.

Si Dusty a échoué dans ses propres tentatives discursives, malgré son obstination à faire régner la loi de la rumeur, faute de ressources verbales nécessaires, Terry, lui, réussit à faire vanter les charmes du nouveau club qu'ils fréquentent. Cette réussite verbale n'aurait jamais été possible s'il n'était pas arrivé à faire taire le langage de Dusty. Elle se résigne à les suivre là où ils entendent coûte que coûte la mener verbalement :

Terry: Tell him about the new club. I've just been telling him about the club.

She's a member.

Gavin: What's it like?

Dusty: Oh, it's beautiful. It's got everything. It's beautiful.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 296.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 284.

The light's wonderful. Isn't it? Did you tell him about the alcoves⁴⁷²?

Sur le thème de l'exclusion verbale, notons que dans *Albert's Bridge*, Stoppard s'inscrit dans la même logique que Pinter. En effet, l'emprise que certains personnages ont sur le langage les conduit à vouloir en exclure d'autres gens qu'ils considèrent comme des « inférieurs » verbaux. C'est dire que ces personnages ne doivent parler que s'ils en demandent et reçoivent la permission, sinon ils seront soumis à la sanction. Si, dans cette pièce, les autres personnages somment sans cesse Dave de garder le silence, c'est parce qu'ils exercent une dictature verbale, grâce à laquelle seuls peuvent parler ceux qui en détiennent le contrôle :

Dave: Hear, hear, Mr. Chairman.

Chairman: Shut up, Dave...

Dave: Hear, hear George.

George: Shut up, Dave⁴⁷³

La présence physique de Dave ne lui garantit aucun droit d'avoir voix au chapitre. Il est exclu de l'espace verbal. Le pire est que s'il n'obéit pas aux ordres, il risque même de se voir renvoyer du cadre physique. Il peut à tout moment être déclaré indésirable s'il n'accepte pas de garder le silence. Ajoutons qu'une des formes de silence dicté advient lorsqu'un individu refuse de reconnaître les déclarations de son interlocuteur. C'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'attitude de Mr Sands qui, dans *The Room*, refuse catégoriquement ce que sa femme déclare avoir vu. Il le fait tout de même sans en apporter des éléments justificatifs. Il semble vouloir lui signifier qu'il est la seule autorité à valider ou à infirmer les choses: n'est vrai et réel que ce qu'il reconnaît. Ce qu'il faut voir dans l'attitude de Mr Sands, c'est le statut aléatoire de la réalité. Les choses peuvent bel et bien exister, mais à partir du moment où elles sont niées par un discours qui peut être qualifié de parole supérieure, un discours qui vise à faire taire un autre, elles cessent d'être, puisque tuées à jamais. La subjectivité verbale consiste à vouloir soit nier, soit faire exister par ou dans les mots une quelconque réalité :

Mr Sands. You didn't see a star.

Mrs Sands. Why not?

Mr Sands. Because I'm telling you.

⁴⁷² *The Room*, Plays 1, p. 285.

⁴⁷³ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 11-12.

I'm telling you didn't see a star⁴⁷⁴.

En clair, adopter une telle position de négation du contenu verbal est une manière de contraindre son auteur au silence. Ce qu'il lui dit indirectement, c'est « Tais-toi ! » Le refus par Pinter de ce contrôle exclusif du langage par les hommes se traduit dans le scénario de *The Comfort of Strangers* par le rejet de toute forme de sexisme et de domination sur la femme. Les valeurs du système patriarcal telles que celles de la société du père de Robert et celle de son grand-père ne sont plus acceptables : « My father and his father understood themselves clearly. They were men and they were proud of their sex. Women understood them too. Now women treat men like children, because they can't take them seriously. But men like my father and my grandfather women took very seriously. There was no uncertainty, no confusion⁴⁷⁵. » L'absence d'égalité, de respect et d'équité ne peut que faire du tort aux femmes qui n'osent en aucun cas émettre la moindre revendication.

Remarquons qu'au moment où des personnages souffrent de la privation verbale, d'autres ne font pas mieux que de badiner avec le langage. Dans *The New World Order*, en invitant son collègue (Lionel) à ne pas jouer avec les mots, Des essaie d'attirer son attention sur l'importance du langage, ce qu'il représente pour eux : un privilège. Ainsi qu'il le comprend, disposer des mots, c'est-à-dire être leur « maître » indique une certaine liberté; en revanche, les perdre équivaut à une sorte d'aliénation comme tel est le cas de l'homme dont ils ont bandé les yeux et qu'ils sont chargés de torturer : « Des: You called him a cunt last time. Now you call him a prick. How many times do I have to tell you? You've got to learn to define your terms and stick to them definitely. And you know what it means to you. You know what language means to you⁴⁷⁶. » Avec la perte du libre usage des mots, cet homme entre leurs mains est contraint de taire ses convictions, ses idées et ses croyances. À cet instant, d'autres problèmes occupent sa tête, il est envahi d'angoisse, d'interrogations, de questions d'ordre existentiel. L'interrogation sur le sort qui lui sera réservé le met à *quia* :

Des: Yes, you do know. Look at this man here, for example. He's a first-class example. See what I mean? Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting in his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now—because he's apprehensive

⁴⁷⁴ *The Room*, Plays 1, p. 98.

⁴⁷⁵ *The Comfort of Strangers*, Screenplays 3, p. 291.

⁴⁷⁶ *The New World Order*, Plays 4, p. 275.

about what's about to happen to him—he's stopped all that, he's got nothing more to say, he's more or less called it a day. I mean once—not too long ago—this man was a man of conviction, wasn't he, a man of principle. Now he's just a prick⁴⁷⁷.

Insulter quelqu'un si l'on en croit Jean Brun dans son livre, *L'Homme et la société*, relève d'une volonté de ravir à l'altérité sa dignité et de la chosifier par des propos qui ne lui laissent aucune chance de garder son intégrité morale : « Dans l'insulte, il n'y a plus de piédestal ni de trône ; l'insulte, en effet, abaisse l'autre, le ravale au rang de l'ordure qui gît sur le sol et confie aux mots l'ordre de le ravager⁴⁷⁸. » Lorsque des injures sont proférées à l'encontre de quelqu'un, celui qui les prononce s'attend toujours à ce qu'elles aient pour effet de s'emparer de la personne-cible et de la subjuguier, au point de la laisser sans mot. Si la blessure créée par les mots est d'une profondeur si importante, cela peut aboutir à une abdication verbale de la part de la victime. Or, ceux qui ne supportent pas l'affront ne cessent de chercher les voies et moyens pour le laver. Il va sans dire que dans ce climat d'animosité et de rancune où le pardon et l'oubli ne sont plus d'actes faciles ; de lourdes conséquences peuvent s'ensuivre. En tous les cas, la dimension politique et idéologique du silence montre que la parole n'est plus libre, puisqu'il s'agit d'un rapport de forces où dominent la violence, les contraintes et l'arbitraire. Agonir quelqu'un d'insultes, c'est chercher, par la violence verbale, à le réduire au silence d'abdication, de celui du vaincu : « Mick : You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable. You're nothing else but a wild animal, when you come down to it. You're a barbarian. And to put the old tin lid on it, you stink from arsehole to breakfast time⁴⁷⁹. » À mesure que se déploie la violence verbale de Mick qui ravale Davies au rang des bêtes, on voit le vieil homme debout et statique (« Davies stands still »). Il est bien touché par le feu verbal de son « hôte » et ceci semble se traduire ainsi par une réelle difficulté à trouver les mots justes pour exprimer une idée quelconque : « Davies (slowly): All right then you do that you do it if that's what you want⁴⁸⁰. » C'est dire que nous ne réussissons à appréhender les fonctions du langage qu'à travers l'expression de la volonté de dominer et des pratiques qu'elle dicte. Le discours devient ainsi l'objet des manipulations verbales

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 275-276.

⁴⁷⁸ Jean Brun, *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985, p. 215.

⁴⁷⁹ *The Caretaker*, Plays 1, p. 71-72.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

qui, comme l'écrit Philippe Breton dans *La Parole manipulée*, doivent se comprendre dans l'esprit suivant : « Manipuler consiste bien à paralyser le jugement et à tout faire pour que le récepteur ouvre lui-même sa porte mentale à un contenu qu'il n'aurait pas approuvé autrement⁴⁸¹. » C'est dans cette intention qu'il faut lire les talents oratoires de Goldberg dans *The Birthday Party*. Pour saper toute tentative d'insubordination de la part de McCann, il se focalise sur des mots qui lui permettent d'agir sur la conscience de son compagnon. En vantant les mérites et capacités de celui-ci, son objectif est surtout de l'amener à se soumettre sans faille à son autorité :

Goldberg: You know what I said when this job came up. I mean naturally they approached me to take care of it. And you know who I asked for?

McCann: Who?

Goldberg: You.

McCann: That was very good of you, Nat.

Goldberg: No, it was nothing. You're a capable man, McCann.

McCann: That's a great compliment, Nat, coming from a man in your position⁴⁸².

Un tel discours ne peut produire des effets que si la personne en face n'a aucune méfiance vis-à-vis des mots. Comme on peut s'en apercevoir, la réaction de McCann, qui finit même par avouer en déclarant être beaucoup redevable à son supérieur hiérarchique, relève de la naïveté : « Yes, it's true, you've done a lot for me. I appreciate it⁴⁸³. » De telle sorte que pour s'emparer totalement de sa conscience, Goldberg lui tient un discours que nous pouvons identifier comme « discours-sermon », car il y développe quelques principes axiologiques autour du dévouement, de la constance, d'abnégation et du travail : « You know what? I've never lost a tooth. Not since the day I was born. Nothing's changed that's why I've reached my position, McCann. Because I've always been as fit as a fiddle. All my life I've said the same. Play up, play up, and play the game. Honour thy father and thy mother. All along the line⁴⁸⁴. » Ainsi en va-t-il dans *One for the Road* où dans un schéma quasi-identique, Nicholas procède à une accusation morale à travers laquelle il juge indigne le comportement de Gila. En rappelant à Gila le patriotisme et le civisme de son défunt père, il vise à l'éloigner de son mari, Victor, à la pousser à se

⁴⁸¹ Philippe Breton, *La Parole manipulée*, Paris, Éd. La Découverte & Syros, 1997, 2000, p. 79.

⁴⁸² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 23.

⁴⁸³ *Id.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 71.

désolidariser de ce dernier dans sa rébellion contre l'autorité. Il s'attèle à la faire rallier à la cause nationale, ce qui isolera davantage Victor : « Your father was a wonderful man. His country is proud of him. He's dead. He was a man of honour. He's dead. Are you prepared to insult the memory of your father? Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him⁴⁸⁵. »

Par ailleurs, inscrire le dol dans le champ linguistique relève d'une certaine volonté d'alerter sur les différentes stratégies, manœuvres dont le principe majeur est de toujours taire les motivations poursuivies. La ruse verbale s'appuie principalement sur une réticence, puisque le locuteur en taira plus qu'il n'en dit pour arriver au but visé. Il essaiera aussi longtemps que possible de ne pas se laisser trahir par les mots du discours qu'il ne cesse de tenir. Le discoursif dolosif consiste donc à faire silence sur tout mot qui pourrait aider notre interlocuteur à mieux comprendre sur ce qui se trame. Dans *The Birthday Party*, par exemple, les discours-fétiches de Goldberg finissent par conquérir son entourage qui ne prend aucun recul par rapport à ce qu'il avance : sa parole devient hypnotique. Au point que Lulu est totalement subjuguée et envahie par ses allocutions. Cet exercice auquel se livre Goldberg ne vise qu'à faire taire les motivations et les résistances de Lulu, car sans cela il n'arrivera pas à abuser d'elle sexuellement. Grâce à cet ensorcellement verbal donc, il va réussir à la réduire au silence et à disposer d'elle comme il l'entend.

Lulu: You're a marvellous speaker, Nat, you know that?

Where did you learn to speak like that?

Goldberg: You liked it, eh?

Lulu : Oh yes⁴⁸⁶!

Lulu ne comprendra les choses que quand il n'y a plus rien à faire ; après que Goldberg aura fini d'abuser d'elle sexuellement :

Lulu (with growing anger): You used me for a night. A passing fancy.

Goldberg: Who used who?

Lulu: You made use of me by cunning when my defenses were down⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 240.

⁴⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 51.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

Là où il a fallu du temps à Lulu pour comprendre, Kathleen, elle s'est vite sauvée pour éviter la ruine totale de sa vie. Dans *The Last Tycoon*, la méfiance de Kathleen à l'égard des hommes est normale, car elle a beaucoup souffert, pendant qu'elle vivait avec son ancien compagnon: « I lived with a man, for a long time. Too long. I wanted to leave but he couldn't let me go. So finally I ran away⁴⁸⁸. » Elle a fini par fuir l'homme, car, sous l'effet de l'alcool, celui-ci exigeait à ce qu'elle couche avec tous ses camarades : « Then ... he started to drink, he tried to force me to sleep with all his friends⁴⁸⁹. » La violence et l'irresponsabilité des hommes sont telles qu'avant de répondre favorablement à l'invitation de Sathr, Kathleen se voit dans l'obligation de lui demander des garanties pour son intégrité physique et morale :

Stahr

You would ? Well, we can go anywhere. Where would you like to go ?

Pause.

Kathleen

I'm a weak woman. If I meet you tomorrow will you leave me in peace ? No, you won't, will you ? So I'll say no and thank you⁴⁹⁰.

Si, par exemple, dans *The Birthday Party*, Goldberg engage la responsabilité de tout son entourage dans son discours lors du toast pour Stanley (« Agreed. But tonight, Lulu, McCann, we've known a great fortune⁴⁹¹ »), dans *Tea Party*, le monopole exclusif de la parole par Willy pendant de bonnes minutes est dû à d'autres raisons. Bien évidemment, comme Diana et Disson ne peuvent pas s'adresser verbalement directement au public présent à leur mariage, ils sont contraints de contacter Willy pour parler à leurs noms. Si bien que, par cette délégation verbale, leur porte-parole s'est donné la peine de trouver les mots voulus et savoureux pour les honorer et leur donner satisfaction devant leurs proches.

D'ailleurs, c'est ce qui lui a valu des remerciements de la part des nouveaux mariés à la fin de son allocution : « Applause. Diana kisses him. Disson shakes his hand warmly⁴⁹² ». De plus, les différentes réactions du public montrent que le

⁴⁸⁸*The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 507.

⁴⁸⁹*Ibid.*, p.513.

⁴⁹⁰*Id.*, p. 500-501.

⁴⁹¹*The Birthday Party*, Plays 1, p.50.

⁴⁹²*Tea Party*, Plays 3, p.101.

discours de Willy est bien passé et que tout le monde se sent heureux et flatté par les propos élogieux qu'il tient à l'endroit des mariés, du couple nouvellement marié. Et, les rires et les applaudissements de l'assistance « Laughter and applause⁴⁹³ » interrompent provisoirement l'allocution de Willy qui (« waits for silence ») ne pourra reprendre la parole qu'après que son entourage aura fini de manifester sa joie et son plaisir. En s'abstenant verbalement, Disson et Diana ont permis à Willy d'exprimer des mots qu'eux ne seraient ni en mesure de trouver, ni en état de prononcer dans de telles circonstances particulières où pendant que l'émotion s'empare des cœurs, l'esprit est en proie à des oublis.

Dans *The Birthday Party*, on remarque le monopole du discours et l'usage exclusif qu'en font Goldberg et McCann et qui les amènent à reprocher à Stanley tous les crimes et délits possibles. Il devient leur cible, car pour aggraver son sort, un seul chef d'accusation ne suffit pas, il faut en inventer d'autres pour ébranler ses défenses psychologiques. La multiplication et la complexité des accusations font perdre à Stanley toute résistance (physique et psychologique). Quand Goldberg et son acolyte parlent à Stanley ce n'est pas pour lui donner des explications sur un point précis ou pour en obtenir, mais c'est plutôt pour le confondre. Ils mettent en place un schéma procédural à travers lequel les propos accusateurs s'enchaînent et s'accumulent. Leur discours, puisqu'il vise à déstabiliser Stanley, fonctionne automatiquement. Des mots et des expressions sont empilés indistinctement, les phrases ne sont pas pensées, mais lâchées d'une manière irréfléchie et comme insouciance. Cette abondance verbale ne signifie pas clarté ou sens dans l'expression du même déterminant. Pour détruire la personnalité que Stanley veut se forger, son ipséité, Goldberg et McCann recourent principalement aux ressources du langage dont ils s'en servent suivant leurs goûts et leurs volontés.

Goldberg. Who does he think he is?

McCann. Who do you think you are⁴⁹⁴?

Par ressources du langage, nous entendons le choix lexical (le registre adopté), la forme des phrases (la disposition des mots), et le ton du discours (la manière dont les mots sont articulés). Le langage se transforme en un outil d'aliénation et de coercition ; les personnages s'en servent pour donner des ordres,

⁴⁹³ *Tea Party*, Plays 3, p. 101.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

pour astreindre ou pour confondre. Il devient l'expression d'une autorité dominatrice et restrictive. C'est ce qui permet à Goldberg de se saisir des mots et de s'en servir pour confondre Stanley par une série de questions alambiquées, absurdes, ésotériques, ou, par endroits, contradictoires :

Goldberg: Is the number 846 possible or necessary?

Goldberg: Why did you kill your wife?

Goldberg: Why did you never get married⁴⁹⁵?

Aussitôt qu'une question est produite, une autre surgit avant même que Stanley tente de donner une réponse. Par l'enchaînement des questions ou des questions posées concomitamment, Goldberg et McCann cherchent successivement à faire craquer Stanley, à l'obliger à se taire, donc à capituler. Ils cherchent, par tous les moyens, à lui priver de toute parole :

McCann: What about the Albigensienist heresy?

Goldberg: Who watered the wicket in Melbourne?

McCann: What about the blessed Oliver Plunkett⁴⁹⁶?

D'où les cris qui s'ensuivent (« Stanley screams⁴⁹⁷ ») vers la fin de cet interrogatoire musclé. Ce qui est une indication que le personnage a perdu la faculté de tout usage du langage articulé. Ses tortionnaires ont donc atteint leur objectif en arrivant à faire taire tout discours de contestation clairement et explicitement formulé. Les mots restent alors soumis au désir et au vouloir de ces chattemites comme Goldberg qui trouvent dans le langage tous les éléments en leur faveur. Il y a chez Goldberg et McCann une réelle volonté de secouer les fondements des valeurs (amour, confiance, respect) qui façonnent les rapports humains. Certains mots qui sortent de leurs bouches renferment des doses de violence, de haine, d'inimitié. Le langage est investi d'un double rôle, il est utilisé à la fois pour attaquer et pour abuser l'entourage. Les mots n'ont plus de significations que celles que leur donnent leurs usagers. Ils deviennent modulables, c'est-à-dire qu'ils s'adaptent aux circonstances, aux lubies. Et ces mêmes mots font mal à cause de ce qu'ils véhiculent, de ce qu'ils signifient ou de la manière dont ils sont énoncés. La sonorité des mots et la manière dont ils sont articulés exercent une forte pression sur l'esprit de Stanley qui est soumis à une torture verbale. Des orateurs comme Goldberg s'attaquent aux mots, les

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

vident de leur contenu jusque là clair et précis pour en faire des vocables porteurs de confusion, d'ambiguïté et d'incertitude. Le sens disparaît et cède la place aux sonorités, c'est-à-dire des phrases en « allitérations » ou en « assonances » ou en rimes creuses comme dans le cas suivant :

Goldberg: You look anaemic.

McCann: Rheumatic.

Goldberg: Myopic.

McCann: Epileptic⁴⁹⁸.

Dans ce cas, le côté phonémique est plus mis en avant que le côté morphématique des mots. Tel qu'il apparaît dans cet exemple extrait de *No Man's Land* de Pinter : « tillifola tillifola tillifoladi-foladi-foloo⁴⁹⁹ ». Les mots libèrent ainsi des doses de nuisance. Ce qui importe dans une telle situation, ce n'est plus une production quantitative. Le discours s'accélère et permet l'accumulation croissante de termes composites et juxtaposés sans aucun lien logique. Avec l'éclatement sémantique, c'est-à-dire avec ces mots ou expressions qui offrent plusieurs niveaux ou degrés de « significations », chaque personnage est disposé à ne comprendre ou à ne faire entendre que ce qu'il désire. McCann et son chef se servent des mots comme des armes de destruction. L'effet conjugué du contenu des propos et de la manière dont les mots sont articulés ont conduit au ralentissement de l'activité intellectuelle et motrice en Stanley qui se voit pris dans une situation de tristesse et d'anxiété. Par cet interrogatoire qui prend de temps à autre des allures différentes, il est tantôt bref, tantôt saccadé, tantôt accéléré, Stanley est totalement perdu, car les multiples questions qui lui sont adressées se suivent massivement. Les phrases deviennent courtes, elliptiques. Aucun moment de réponse ne lui est laissé, ses oreilles sont bombardées de mots de toutes sortes ; aussitôt une question est lâchée, une autre en surgit. Ce qui pousse Stanley à émettre des cris pour extérioriser toute sa peine psychologique. Les accusations sont accumulées et aggravées pour forcer Stanley à capituler. Les perles de sueur qui tombent de son corps montrent une fatigue physique : « The bastard sweatpig is sweating⁵⁰⁰. » Dans ce rapport dialectique de dominant / dominé, il va de soi que le droit exclusif à la parole des premiers s'oppose au silence forcé des seconds.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹⁹ *No Man's land*, Plays 3, p.340.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

Il arrive aussi qu'un personnage se retrouve dans des situations où il est obligé de faire volte-face. Être amené à nier ses propos ou déclarations antérieurs, c'est réagir face aux conditions hostiles et aux exigences du moment. Dans *No Man's Land*, la peur de se voir rembarrer amène Foster à se rétracter de demander à l'homme qu'il a rencontré dans le désert pourquoi celui-ci marche avec deux ombrelles :

Foster: You know what I saw once in the desert, in the Australian desert ? A man walking along carrying two umbrellas. Two umbrellas. In the outback.

Pause

Spooner: Was it raining ?

Foster: No. It was a beautiful day. I nearly asked him what he was up to but I changed my mind⁵⁰¹.

L'idée défavorable que Foster s'est faite de l'homme lui indique la prudence et la retenue : « Well, I decided he must be some kind of lunatic. I thought he would only confuse me⁵⁰². »

IV.2.1. Le silence: un enjeu stratégique et idéologique

Dans ce monde qui émerge de *Precisely* et qui est celui de la recherche, pour des intérêts divergents, chaque groupe de chercheurs s'agrippe à ses résultats et rejette en bloc ce qui vient de l'extérieur. Cette opposition devient beaucoup plus farouche, s'il y a des enjeux de tailles tels qu'honneur, prestige et privilèges :

Stephen: That's what we're paid for.

Roger: Paid a bloody lot too⁵⁰³.

Étant donné que d'importantes sommes d'argent leur ont été allouées, ces deux chercheurs se montrent sans compromis sur leurs résultats. Stephen et Roger sont prêts à en découdre avec toute personne qui serait tentée de soutenir le contraire de ce qu'ils avancent comme données chiffrées. Dans leur extrémisme, ils sont si gagnés par la haine et la violence qu'ils ne peuvent résister à l'idée de faire éliminer physiquement ceux qu'ils désignent comme ennemis :

⁵⁰¹ *No Man's Land*, Plays 3, p. 358-359.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 359.

⁵⁰³ *Precisely*, Plays 4, p. 216.

Stephen : I'm going to recommend that they be hung, drawn and quartered. I want to see the colour of their entrails.

Roger: Same colour as the Red Flag, Old boy⁵⁰⁴.

Refuser la contradiction ou ne pas la supporter, c'est afficher une position dont la seule finalité est de maintenir toute voix discordante dans le silence. L'esprit de contradiction ou l'esprit critique est ce qui ouvre la voie à des voix. Or, quand un sujet a le soutien du pouvoir et du peuple, il a beau persister dans l'erreur, il continuera toujours à vouloir imposer son point de vue, même s'il reste persuadé que la vérité est entre les mains de la minorité : « You see, what makes this whole barriers doubly disgusting is that the citizens of the country are behind us. They're ready to go with us on the twenty million basis. They're perfectly happy! And what are they faced with from these bastards. A deliberate attempt to subvert and undermine their security. And their faith⁵⁰⁵. » Au sortir de la seconde guerre mondiale, comme Pinter le laisse apparaître, nous pouvons lire un climat de méfiance et de peur qui domine toujours la société allemande. Malgré la défaite du camp hitlérien, l'existence de quelques irréductibles difficilement identifiables oblige les gens à faire attention à ce qu'ils disent. Le langage est plus que jamais surveillé. C'est pour cette raison, en reportant les propos de quelqu'un d'autre, les interlocuteurs veillent à ce que son identité ne soit pas clairement et nettement mentionnée. En plus, il y a des mots qu'il ne faut pas prononcer. Ils doivent être tus surtout en public. De ce fait, coller une étiquette négative à quelqu'un, c'est vouloir dès fois l'exposer à la vindicte populaire. Si bien qu'après avoir taxé Hengel d'espion (« You're a spy⁵⁰⁶ »), Quiller s'aperçoit vite de sa maladresse, à telle enseigne qu'il va vite avec Weng mettre fin au début de l'incident qu'il a failli créer. Pour ce faire, ils procèdent tout d'abord à une délimitation spatiale verbale en excluant de leur échange cette foule nombreuse trouvée dans ce magasin de jouets : « Hengel turns. Quiller and Weng stand by him. The crowds move about them. The three speak very quietly, almost in whispers⁵⁰⁷. »

Les personnes-sources d'informations sont bien protégées ; on ne dira jamais d'où l'on tient les détails dont on dispose. Quiller, par exemple, fait tout son possible

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 218-219.

⁵⁰⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 286.

⁵⁰⁷ *Id.*

pour éviter de révéler l'identité de la personne par laquelle il a eu les éléments explicatifs sur les mouvements nazis à Berlin. L'on s'avise de la menace autour de l'identification ; être identifié, c'est se laisser transformer en cible, en objet fragile. Dès lors qu'ils ont compris que les identités peuvent se révéler mortifères (pouvant causer la mort) et meurtrières (incitant à la mort), ils se montrent très prudents avec les noms :

Quiller: You know this fits in with what this man was telling me.

He was saying that these boys don't show themselves, they keep themselves pretty much under cover.

Inge: Yes. So I believe.

Quiller: Yes... he was saying they've got a kind of long-term policy, that they want to infiltrate themselves into the mind of the country, over a period of years. But they're not in any kind of hurry, this time... you know...

Inge: Who is this man?

Quiller: What man?

Inge: The man who was talking to you.

Quiller: Oh, just a guy I met in a bar⁵⁰⁸.

Dans ce contexte général d'insécurité et de menace, Quiller a compris qu'il ne faut faire confiance à personne. D'une part, en taisant le nom ou le prénom de son informateur (Pol), Quiller entend l'aider à garantir son intégrité physique et matérielle et à préserver sa vie. Ce qui motive véritablement la protection des sources, ce n'est pas seulement pour des raisons de sécurité. C'est surtout la préservation de ce silence informateur dont dépend son métier. Ici, les spectateurs sont mieux informés qu'Inge. Car, pendant qu'elle vit dans le mystère de l'identité de la personne que son interlocuteur s'efforce de ne pas nommer, nous la connaissons déjà pour avoir entendu son prénom donné tant tôt. D'autre part, il pourrait être animé d'une autre intention en évitant de révéler l'identité de celui-là. Quiller essaierait d'amener Inge à lui expliquer les choses dans tous les détails, car en agissant de cette façon, c'est comme s'il voulait lui dire indirectement qu'elle peut lui en informer davantage sans craindre d'être dénoncée. En d'autres termes, il fait silence pour encourager Inge à sortir de son silence, donc à s'ouvrir et à s'offrir verbalement à lui. En évitant de prononcer le prénom de Pol devant Inge, Quiller essaie de lui montrer qu'il ne doit y avoir aucune méfiance dans leurs échanges. Elle

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 251.

peut se sentir à l'aise et tout dire, car jamais son identité ne sera révélée au-delà des quatre murs. D'ailleurs, il la réconforte en soutenant que ses propos ne seront jamais cités dans son article :

Inge: Are you going to write about this question... in your article?

Quiller: No, no, it's outside my range. I'm not political. I haven't got a political brain⁵⁰⁹.

Dans la pratique de l'espionnage et du contre-espionnage, il arrive que le silence devienne néfaste pour ceux qui cherchent sans cesse à s'en servir. Des agents deviennent des cibles, à cause des soupçons que suscitent des comportements par lesquels ils essaient de fuir les mots ou de rendre toute phatique verbale minimale. Ce qu'il convient de retenir à ce niveau, c'est que la ruine n'est ni dans le silence ni dans l'acte, mais dans l'intention qui pousse à agir mal ou qui contraint au repli destructeur.

IV.2.2. L'art de l'évasion et de la diversion

Dans une logique politique, il conviendrait de souligner que, pour asseoir une paix et un ordre durables, la société met en place des règles et des normes qui contrôlent et sanctionnent. Ainsi, pour préserver cet ordre et cette stabilité sociale, la morale qui en porte le même qualificatif encourage les individus à plus garder le silence plutôt qu'à essayer de le briser. C'est la mise en application de la loi d'omerta : il faut garder le silence ; on ne doit parler que si l'on est autorisé à le faire. Dans cette logique le temps, l'espace, la manière et le contenu sont dictés à celui qui est désigné pour parler. En cette occasion, il doit se conformer aux normes et à l'esprit du groupe, sinon il encourt des sanctions qui serviront de leçon aussi pour de potentiel porte-parole. L'on verra que dans des interactions verbales, certains personnages privilégient des sujets précis aux dépens d'autres dont ils évitent de parler. Ils ne se prononcent jamais sur des questions directes. Ils trouvent toujours une façon de fuir, de reporter leurs idées sur ce qui les arrange. En raison de cette alternative verbale, Quiller réussit à ne jamais dire, expliquer à Hengel à quoi consistera sa stratégie : il se montre ainsi évasif et silencieux sur ses plans.

Hengel: I'd like to ask what method you intend to employ

Quiller: Well....

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 252.

Well, I'll tell you. If you say they don't know I'm here, I think I'd better let them know I'm here. Otherwise how are we ever going to get together⁵¹⁰?

De plus, pendant que Quiller cherche à obtenir des renseignements, d'autres individus qui soupçonnent sa présence lui opposent des arguments fallacieux ou le somment de quitter les lieux. C'est ainsi que le responsable de la piscine lui demande de partir sans tarder, car le club est interdit à toute personne étrangère. Sa présence à cet endroit ne relève pas du hasard. Des éléments dans les rapports qu'il a eus à consulter l'y auraient orienté. On notera que son renvoi de ce lieu relève de la politique de l'institution qui consiste à garder son intégrité intérieure. Elle ne consent pas à exposer ses réalités au monde extérieur. Et à partir du moment où le gérant ne lui a pas laissé le temps d'avoir posé les yeux sur tous les individus et les objets, il lui sera autant que le téléspectateur impossible de dire avec précision ce qui y règne. La notion d'ocularisation, c'est-à-dire ce que la caméra montre, ce que le spectateur et les personnages sont censés voir est à souligner à ce niveau. On notera alors que l'ocularisation interne (ce qu'un personnage perçoit visuellement) et l'ocularisation spectatorielle (ce qui s'offre exclusivement au spectateur) sont réduites à néant ; ni Quiller, ni nous qui regardons le film réussirons à voir ce qui se passe réellement en coulisse dans ce club :

Attendant: This place is for swimming. You cannot watch. It is not allowed to have onlookers.

Quiller: Oh, what a pity. I hoped I'd have been able to watch.

Attendant : No⁵¹¹.

Étant donné que nous sommes exclus scopiquement de leur cadre intérieur, la limite de notre savoir réduit nos efforts linguistiques. Nous ne pouvons affirmer rien de fiable et de concret sur ce qui y existe. Toujours est-il qu'en fermant leur espace à une catégorie d'individus, ce club de nageurs qui semble abriter des gens d'une même idéologie, celle du nazisme, opte pour la restriction verbale. La piscine ne servirait que de prétexte pour des discussions et des rencontres entre membres d'une seule école. Tout ce qui s'y dit et fait doit rester entre eux ; toute personne étrangère doit rester dans les silences de leurs échanges. C'est la raison pour laquelle ne sachant pas à quel individu ils ont affaire dans ce restaurant, Rushington et Gibbs font attention à leurs propos. La présence du serveur parmi eux les force à avoir

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 236.

recours à un langage codé, à savoir l'emploi des initiales «K.L.J.», pour se référer à Kenneth Lindsay Jones. En recourant à cette forme d'expression verbale, ils veulent rester incompris par toute personne étrangère et dont ils se méfient et qui ne serait là qu'en tant que source de renseignements pour le camp ennemi. Dans le règne de la suspicion et de la méfiance, l'identité de la personne dont ils parlent ne sera jamais révélée complètement. Il s'agit ici d'une parole codée et exclusive.

En plus, il arrive qu'un silence devienne destructeur dès lors que des individus s'en servent pour mener des actions criminelles. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, après le silence officiel des armes, des brigades nazies continuent à agir dans la plus grande discrétion pour l'élimination de leurs ennemis. Dans la plus grande discrétion, ces groupuscules armés vont à la recherche des espions ou autres éléments dérangeants. À telle enseigne que des enquêteurs, des journalistes, des chercheurs sont éliminés sans pour autant que les assassins ou les instigateurs soient identifiés. Sur les lieux de crimes, aucune présence suspecte ne se fait sentir : « The telephone box, brightly lit. A shape on the floor. No movement or sound along the road⁵¹². » Ceux qui perpètrent ces actions criminelles disparaissent sans laisser de trace. Une fois qu'ils atteignent leur cible, Ils repartent comme ils sont venus ; ils ne laissent aucun signe pouvant compromettre leur organisation ou la survie de celle-ci.

Lorsqu'un système ou une organisation tue ses ennemis, ce que leurs actions traduisent, ce sont les plans mis en place pour faire taire des voix, celles de ceux qui en savent trop. Il devient clair qu'en procédant à l'élimination d'un bon nombre de ceux qui sont censés témoigner, informer ou donner des détails quant à leur fonctionnement ou politiques, ils créent des silences pour toujours. De là vient que Quiller ne dispose pas suffisamment d'éléments d'informations sur les groupes nazis. Des données lui échappent, pour l'instant, il est obligé de se contenter de ce qui en a été rapporté par Metzler. Il est compréhensible qu'un vide et des silences se soient créés depuis l'assassinat de son relais d'informations :

Quiller: I've read the files.

Pol: The files till when.

Quiller: Till June.

Pol: Oh yes, of course, you've been on holiday. You read them while you were in London, did you?

⁵¹² *Ibid.*, p.220.

Quiller: That's right.

Pol: Who was the leading operator here, in the last file you saw?

Quiller: Metzler.

Pol: He's dead⁵¹³.

Leur volonté de créer davantage de silences est si réelle qu'après l'assassinat de Metzler, son remplaçant, K.L.J. aussi tombe sous les balles. C'est la chasse aux personnes détentrices de renseignements, d'informations clé et utiles donnant des pistes ou pouvant influencer sur les prises de décisions et d'actions par le camp adverse.

IV.2.3. Le conformisme verbal ou le rejet de la parole individuelle

Un locuteur peut, à son tour, devenir prisonnier des mots, car au lieu de créer ou d'imaginer, il ne fait que répéter un langage dont il ne peut se débarrasser. Son expression est alors constituée de formules, d'expressions toutes faites, nous pouvons parler de rumination verbale. Les mots sont répétés d'une manière mécanique, automatique et sans aucune compréhension préalable. L'utilisateur du langage est confronté à une difficulté de produire un discours riche et élaboré par lui-même, car l'imagination verbale créatrice lui fait défaut. Par exemple, dans *The Birthday Party*, nous pourrions être tentés d'affirmer, vu les automatismes langagiers et le modèle discursif communs à Goldberg et à McCann, qu'ils puisent leurs mots dans la même source idéologique. Ils sont façonnés linguistiquement de la même manière, ils sont incapables de se distinguer verbalement. Aucun d'entre eux ne semble pouvoir développer une parole marquée par son empreinte individuelle, une parole originale : nous avons plutôt affaire à une parole identique. Ils empruntent, tous deux, le modèle-type de discours avec des formules toutes faites, déjà intériorisées. Les phrases qu'ils répètent sont entraînées par ce qui peut être appelé phrase-mère, cet énoncé principal à partir duquel d'autres surgissent. Les formules toutes faites que répète Goldberg et qui ne veulent rien dire sont indicatrices d'une contrainte d'agir de la sorte pour rester à l'avenant du jargon de l'organisation dont il est émissaire. Il devient esclave des valeurs et du langage de cette organisation au nom duquel il agit. Il arrive qu'ils prononcent la même chose, puisqu'ils ne

⁵¹³ *Ibid.*, p. 226.

s'écoutent pas au moment où ils restituent oralement ce qu'ils ont retenu, créant ainsi une sorte de télescopage verbal :

McCann: You'll be a magnate.

Goldberg: A statesman.

McCann: You'll own yachts.

Goldberg : Animals.

McCann : Animals⁵¹⁴.

Un autre exemple de pression linguistique qu'un personnage peut avoir sur un autre apparaît dans la discussion entre Len et Mark dans *The Dwarfs*. Mark y subit le lavage de cerveau mené par Len qui, non seulement considère son choix d'acteur comme une perte de temps mais, veut aussi qu'il suive ses goûts et ses orientations.

Ainsi, il procède de la sorte : il s'attaque au choix de Mark avant de vanter les mérites et l'intérêt des choses vers lesquelles il s'est tourné. Il ne veut laisser aucun libre choix à Mark dont la volonté de monter sur scène est considérée comme quelque chose de gênant et de ridicule. Cet engagement dans les activités artistiques est mal apprécié, tandis que le savoir scientifique est vu comme quelque chose d'unique en raison du bonheur et du dynamisme qu'il procure. Tout le discours de Len est réduit à une vision étroite et subjective, et à un manque de tolérance. Il n'entend accepter aucun autre discours qui puisse aller dans le sens opposé de ce qu'il vient de déclarer :

It's a time-honoured profession—it's time-honoured. [Pause] But what does it do? Does it please you when you walk onto stage and everybody looks up and watches you? Maybe they don't want to watch you at all. Maybe they'd prefer to watch someone else. Have you ever asked them? You should follow my example and take up mathematics. Look! All last night I was working at mechanics and determinants. There's nothing like a bit of calculus to cheer you up⁵¹⁵.

Pour comprendre comment les individus peuvent perdre leur identité personnelle par le langage, l'on a qu'à s'inviter dans cet échange à distance entre ce contrôleur et ce chauffeur de taxi dans *Victoria Station*. À travers cet échange téléphonique, nous n'entendons plus de noms, de prénoms. Le silence est fait autour de ce qui leur donne leur vraie identité en tant qu'être social. Pendant que le chauffeur est désigné sous le numéro 274, son supérieur s'identifie par *office*, le

⁵¹⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

⁵¹⁵ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 86.

bureau. Tous les deux ont perdu leur identité sociale. Ils n'existent que par et pour cette société d'exploitation de taxis :

Controller: 274? Where are you?

Driver: Hello?

Controller: Is that 274?

Driver: That's me.

Controller: I'm talking to 274?

Driver: Yes. That's me. I'm 274. Who are you?

Controller: Who do you think I am? I'm your office⁵¹⁶.

Nonobstant cette réalité, il est à noter que la hiérarchisation des tâches fait que le chauffeur reçoit des ordres et subit des menaces de la part de son responsable. Sa position de subalterne fait qu'il a plus de compte à rendre que toute autre personne et que sa hiérarchie s'adresse à lui sans respect, ni considération :

Controller. Listen son. I've got a job for you.

If you're in the area I think you're in. Where are you?

Driver. I'm cruising.

Controller. Don't cruise. Stop cruising. Nobody's asking you to cruise about.

What the fuck are you cruising for⁵¹⁷?

Certains personnages de Pinter, à l'instar de Mrs Stokes dans *A Night Out*, sont prêts par les moyens verbaux tels que les mots à imposer les choses auxquelles ils croient fermement. Ils ne font montre d'aucune tolérance. Ils instaurent ce qui peut être désigné comme dictature verbale, tout ce qu'ils disent doit être entendu comme tel et accepté sans discussion. L'absence de tout esprit de tolérance, de dialogue fait qu'ils rejettent tout esprit de contradiction. Fort convaincus de leur position dominante, ces individus appliquent une sorte de politique de musellement ; ainsi ils empêchent d'autres individus autour d'eux de s'exprimer. C'est dans cet état d'esprit que Mrs Stokes trouve dans les mots un moyen pour amener son fils à obéir et à se conformer aux valeurs familiales séculaires.

Albert: I don't why you keep calling that room Grandma's room; she's been dead ten years.

Mother: Albert!

Albert: I mean, it's just a junk room, that's all it is

Mother: Albert, that's no way to speak about your Grandma,

⁵¹⁶ *Victoria Station*, plays 4, p. 194.

⁵¹⁷ *A Night Out*, Plays 1, p. 194-195.

you know that as well as I do. You'll upset me in a minute, if you go on like that⁵¹⁸.

Sur ces valeurs elle n'admet aucune discussion ; elle n'est prête à aucune concession. Pour combattre le côté rebelle de son fils, Mrs Stokes cherche d'abord à l'enfermer et à l'enchaîner avec des mots, à le conditionner psychologiquement (« You're all I have got Albert. I want you to remember that⁵¹⁹ »), d'où l'effort de le soustraire aux influences du monde au-delà du cercle familial. Dans un tel contexte, il faut noter l'absence de tout dialogue ; une seule voix se veut être dominante, car elle considère ce qu'elle transmet comme les seuls éléments vrais et réels. Ce dogmatisme verbal prend la place du bâton ; les mots sont pour l'usager, en position de force, un outil infaillible. Les locuteurs privilégiés s'aident des mots pour créer des rapports de subordination.

De même, dans *Party Time* pour remettre de l'ordre dans la gestion des affaires de la maison qui souffre de l'irresponsabilité, Douglas monte au créneau et emploie des mots forts (« Oh it matters. It matters. I should say it matters. All this fucking—about has to stop⁵²⁰ »). Cette même volonté habite Richard qui, dans *The Lover*, décide de mettre fin au jeu d'infidélité qu'il joue avec sa femme. Pour ce faire, il commence par lui rappeler qu'il est avant tout le maître céans, et par conséquent il déclare l'amant de cette dernière définitivement *persona non grata* de chez lui: « The fact is this is my house. From today, I forbid you to entertain your lover on the premises. This applies to any time of the day. Is that understood⁵²¹? ».

Dans *Mountain Language*, nous pouvons voir que pour imposer l'ordre et le respect sans faille, le pouvoir militaire opte pour une dictature verbale. Son discours est le seul vrai et authentique et qui doit être écouté sous peine de sanction. Ce système pèse de tout son poids sur le langage et exclut tout autre code linguistique. La parole cesse d'être un droit naturel, car sans la bénédiction ou la licence de l'autorité, elle est considérée nulle et est violemment réprimée : « You will be badly punished if you attempt to speak your mountain language in this place. This is a military decree. It is the law⁵²². » Les mots sont soumis à des définitions arbitraires.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 332.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁵²⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 291.

⁵²¹ *The Lover*, Plays 2, p. 177.

⁵²² *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

Ils sont à la solde de l'autorité supérieure pour des manœuvres malsaines et des complots destructeurs. Ceci fait prévaloir une certaine confusion dans les têtes. Par exemple, le mal est pris pour le bien, tandis que le bien est pris pour le mal. Nous assistons à une réelle volonté de vider les mots de leur contenu, de leur signification habituelle pour y remettre ce qui leur sied. Par cette façon de faire, d'inverser les valeurs dans *Mountain Language*, la junte n'hésitera pas à désigner ceux qui luttent pour une meilleure justice sociale comme des parias, des bons à rien, des hors-la-loi : « Your husbands, your sons, your fathers, these men you have been waiting to see, are shithouses. They are enemies of the State. They are shithouses⁵²³. » Encore est-il besoin de rappeler que ces qualificatifs viennent d'individus qui, comme nous le voyons tout au long de la pièce, entretiennent au contraire l'injustice et l'exclusion.

Dans un tel contexte social où rien n'est fait d'une manière désintéressée, il faut souligner le recours à certaines pratiques répréhensibles. Par exemple, dans la pièce mentionnée à l'instant, pour être mieux vu, pour être mieux considéré par ses supérieurs, un des gardes n'hésite pas à tenir des propos délateurs à l'encontre du prisonnier qui revendique ses droits les plus élémentaires : le droit à la vie et le droit de vivre avec sa famille. Ainsi, les mots qu'emploie ce détenu ne sont plus considérés comme anodins par ce garde qui, pendant ce temps, se permet de charger ses mots d'une force accusatrice et comminatoire : « Sergeant? I'm in the Blue Room, yes. I thought I should report, Sergeant. I think I've got a joker in here⁵²⁴. » Il convient de souligner que cet homme est verbalement mal intentionné, si bien que dans sa volonté de ne pas tout dire, de détenir par-devers soi des informations, des idées, des opinions et des savoirs, il se sert du langage magistralement pour ses intérêts. Il se saisit du discours et reste fidèle à son refus de partager avec l'autre tout en faisant croire le contraire. Pendant que ce sujet prétend tout livrer par la magie des mots, ceux qui ne sont pas dupes décèlent des non-dits, des choses dont le sujet parlant n'est pas prêt à vouloir se séparer.

Un bon manipulateur verbal est celui qui, au moment où il dit l'essentiel, le masque avec des mots astucieusement choisis. La dissimulation est une option par laquelle un locuteur décide de ne pas livrer la quintessence du sujet sur lequel il est attendu. Par ce choix de ne dire que partiellement, le principal est à chercher dans le

⁵²³ *Ibid.*, p. 255.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 260.

silence, dans ce qui est laissé de côté. Pour le sens des mots, en nous fondant sur ce qu'en pensent certains critiques tels que John Russell Taylor, en référence à *The Lover* et à *The Dwarfs*, à travers « Humpty-Dumpty » ou la destruction des fondements du langage, nous y voyons beaucoup plus clair : La pièce, *The Lover* constitue le point de départ de ce qui constitue l'exploration de la nature humaine dans sa forme de fragmentation la plus avancée ; même si la vraie position de Pinter qui se note dans *The Dwarfs* montre que la chute de l'homme ressemble plus à celle de Humpty-Dumpty [celle du langage] qu'à celle d'Adam et d'Eve. Cette chute ne laisse aucune chance à qui que ce soit pour espérer arriver à reconstituer à partir de ces morceaux une entité parfaite et cohérente. « *The Lover* represents to date Pinter's further exploration of human nature in its irrevocably fragmented form ; his most wholehearted acceptance of the idea first clearly formulated in *The Dwarfs* that fall of man is more like Humpty-Dumpty's than Adam's and Eve's, resulting in a situation where nobody, oneself or another, can hope to put all the pieces together again into a perfect and coherent whole⁵²⁵. » Car, ce qui s'y dégage, c'est que toute initiative individuelle à ce sujet ne pourrait être qu'insensée. Tout locuteur qui se plaît à détourner les mots de leurs acceptions habituelles pour leur charger de nouvelles significations qui lui siéent contribuerait à des difficultés supplémentaires et au règne de l'arbitraire, comme il l'illustre par le comportement du soldat qui se réfère au détenu qui réclame le même droit à la vie et à la dignité que tout le monde comme un « plaisantin ». Toutes choses égales par ailleurs, le substantif « joker » s'appliquerait à l'accusateur et non à l'accusé. En même temps, pour se voir donner la parole, ce même sergent est dans l'obligation de demander d'abord la permission à son supérieur qui, suivant ses calculs, la lui refuse ou lui donne son aval :

Sergeant: With permission sir?

Officer: Go ahead⁵²⁶.

Dans *The Birthday Party*, Goldberg s'impose en chef, il entend se faire respecter et se faire obéir. Le recours à l'impératif et le rejet de toute formule de politesse dans son discours montrent le mépris et le manque de considération à l'endroit de ceux qui doivent exécuter ses ordres (« Sit down⁵²⁷ »). La même

⁵²⁵ John Russell Taylor, *Anger and After*, Londres, Methuen, 1962, p. 350-351.

⁵²⁶ Mountain Language, Plays 4, p. 255.

⁵²⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39.

intention se note dans *Tea Party* où Disson ne tolère pas l'écart de conduite verbale de son fils, John qui a l'imprudence de vouloir adopter les habitudes de son oncle Willy qui appelle son propre père « monsieur⁵²⁸ » au lieu de papa. Ce qui dicte la réaction de Disson, c'est la volonté de montrer à son fils que le statut et l'autorité parentaux doivent toujours s'imposer, rester inviolables et inviolés. Son rejet du registre verbal de John est une manière de lui signifier qu'il est dans l'obligation d'observer un respect et un égard à l'endroit de ses parents qui doivent être traités, à tout moment, comme tels. Les enfants doivent toujours faire attention à la façon dont ils s'adressent à chaque membre de la société. Il leur interdit donc d'adopter les mauvaises manières comme celle de Willy qui ne sont pas dignes d'être imitées. Il lui applique la censure sociale :

John: Me? Sorry, sir.

Disson: Now don't be silly. You've never called me sir before. That's rather a daft way to address your father.

John: Uncle Willy called his father sir. He told me.

Disson: Yes, but you don't call me sir!
Do you understand⁵²⁹?

Et en assistant au dialogue entre deux adultes, Meg et Stanley dans *The Birthday Party*, on découvre, grâce au langage de parodie, comment les parents imposent un code conventionnel aux enfants. Pour ne pas encourir de risques de sanctions corporelles, ces derniers doivent obéir et se conformer aux règles de bienséances instaurées par l'autorité parentale :

Stanley: What about some tea?

Meg: Do you want some tea? Say please.

Stanley: Please.

Meg: Say sorry first.

Stanley: Sorry first.

Meg: No just sorry.

Stanley: Just sorry!

Meg: You deserve the strap.

Stanley: Don't do that⁵³⁰!

⁵²⁸ *Tea Party*, Plays 3, p. 104.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵³⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 10-12.

Nous ne pourrions pas comprendre le règne de l'arbitraire verbal si nous excluons les caprices dont font montre certains personnages tels que Stanley et des discours qui en découlent. Ainsi, après avoir repris le thé qu'il qualifie de jus insipide (« it's gravy⁵³¹ »), ce seul mot suffit pour désarmer et troubler Meg. En agissant de cette façon, Stanley essaie verbalement de masquer la vraie face des choses, de taire ce qu'il fallait bien reconnaître, c'est-à-dire la qualité du thé dont se vante Meg. Et puisqu'un seul mot inadapté au contexte a suffi pour que Meg soit mise mal à l'aise, il serait intéressant de voir ce que pense justement Pablo Neruda de la force que peuvent avoir des mots employés de façon inappropriée ou sortis de leur contexte: « Tout est dans le mot, une idée entière se modifie parce que le mot a changé de place ou parce qu'un autre mot s'est assis comme un petit roi dans une phrase qui ne l'attendait pas et lui a obéi⁵³². » Dans les interactions interpersonnelles, pendant que certains mots reviennent souvent dans les échanges, d'autres suscitent toujours des réactions inattendues. L'ignorance du sens d'un mot dans une discussion crée des problèmes de compréhension et ralentit le flux dialogique. Dans *The Collection*, l'emploi de l'adjectif délicieux (« scrumptious ») pour qualifier la vodka freine la progression verbale. Face à l'incompréhension de James, Bill est obligé de répéter le mot pour lever toute équivoque pour faire progresser le dialogue:

Bill. Oh, scrumptious.

James. Say that again.

Bill. What ?

James. That word.

Bill. What, scrumptious⁵³³?

Dans *The Birthday Party*, Meg se retrouve sous le « feu verbal » de son jeune hôte qui a tout d'abord réussi à monopoliser le verbe et lui en priver. En réclamant son thé, Stanley remet en question l'acte de Meg et lui signifie qu'elle a outrepassé les limites. Le problème avec des gens capricieux comme Stanley, c'est que tout acte peut être critiqué à partir du moment où ils entendent le faire. Toutefois,

⁵³¹ *Ibid.*, p.12.

⁵³² Pablo Neruda, « Les mots », dans *J'avoue que j'ai vécu*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975, p. 80.

⁵³³ *The Collection*, p. 121- 122.

le silence de Stanley est interprété par Meg par un certain manque de considération pour le thé et va même lui servir de bonne raison pour débarrasser la tasse :

Stanley: Where's my tea?

Meg: You don't want it.

Stanley: Who said I didn't want it?

Meg: You did.

Stanley: Who gave you the right to take away my tea⁵³⁴?

Pour se débarrasser de Goldberg et de McCann dont la présence devient de plus en plus insupportable, Stanley se positionne en acteur principal dans la gestion des affaires de la maison : il usurpe le statut de propriétaire. Avec les mots, il s'efforce de les faire partir en lançant des mises en garde et en proférant des menaces directes et indirectes :

Get that drink out. These are unlicensed premises. Let me—just make this clear. You don't bother me. To me, you're nothing but a dirty joke. But I have a responsibility towards the people in this house. They've been down here too long. They've lost their sense of smell. I haven't. And nobody's going to make advantage of them while I'm here. Anyway, this house isn't your cup of tea. There's nothing here for you, from any angle, any angle. So why don't you just go, without any more fuss⁵³⁵?

Malheureusement, l'ordre que Stanley veut faire régner se heurte à la réaction verbale agressive de Goldberg qui le somme d'arrêter le jeu dangereux auquel il veut se livrer. Pour s'opposer à la volonté de Stanley, Goldberg se montre ferme et catégorique dans les ordres qu'il lui donne :

Goldberg: Sit down.

Stanley: Why should I?

Goldberg: If you want to know the truth, Webber,

You're beginning to get on my breasts.

Stanley: Really? Well, that's [...]

Goldberg: Sit down⁵³⁶.

Dans *The Pumpkin Eater*, malgré ses efforts pour expliquer à Jo les raisons de sa visite, Conway ne réussit pas tout de suite à aller jusqu'au bout de sa phrase. À peine a-t-il commencé, Conway se voit contraint au silence. Son discours est

⁵³⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 15.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

interrompu, car Jo décide d'accorder la priorité à l'échange avec l'un des déménageurs:

Conway : Actually, I wanted to ...

Jo (interrupting) : Could you hold on for just a minute...

(To Removal Man.)

Mrs Teff will be waiting for you at the house.

Removal Man : Mrs Teff. Right Madam. Thank you.

Jo : Thank you.

(To Conway.)

Sorry..

Conway : I was wondering if you could have tea with me tomorrow⁵³⁷.

Le discours de Conway ne peut alors aller jusqu'au bout, parce que son interlocutrice juge que ce qu'il veut lui dire est moins important que ce qui se dit entre elle et le déménageur (« The Removal Man »).

IV.2.4. Des paroles tolérées aux silences imposés

Dans la contrainte au silence, l'individu se tait, non pas qu'il n'ait plus de mots, mais plutôt parce que sa langue est retenue par un pouvoir qui lui exige le silence. En dépit de tout ce qui peut être produit par elles comme énoncés, ces personnes sont des silences vivants à cet instant précis de l'interdiction. On pense à Levinas qui identifie cette catégorie d'individus comme des « êtres enfermés dans leur espèce ; malgré tout leur vocabulaire, êtres sans langue ⁵³⁸ ». Dans le même temps, il ne serait pas surprenant alors d'affirmer que les systèmes qui sont à l'origine du musellement sont aussi responsables de la parole clandestine. Indéniablement, dès que certaines formes de discours sont interdites dans des lieux donnés, il faut admettre que dans la clandestinité des voix se font entendre. Et puisqu'ils n'ont pas choisi ce qui leur arrive, des individus forment des cercles pour contourner ce silence subi. Il est à noter que la dénonciation (le mouchardage) trouve sa voix dans une telle situation. L'on ne pourrait jamais parler de cette façon de faire, s'il n'existait pas une interdiction, d'une part et une rébellion, d'autre part. Le discours dénonciateur fonctionne selon le schéma suivant : il va du périmètre que se réserve la parole clandestine au centre des décisions. On comprend donc que c'est

⁵³⁷ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 182-183.

⁵³⁸ Emmanuel Levinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1976, p. 216.

cette parole « rapporteuse » qui assure ici la navette verbale. Elle est un acte qui cherche à mettre fin aux faux silences des groupes de résistance, puisqu'elle révèle au grand jour ce qui se disait en cachette ou tout bas. En clair, les discours prononcés dans le plus grand secret sont livrés à l'autorité répressive. Pour curieux que cela puisse paraître, le fascisme serait contre le silence. Mais, à force de le considérer, nous comprenons que la parole que recherchait une telle idéologie était celle de la dénonciation ou d'allégeance. Le silence était donc interdit dans la mesure où tout le monde était contraint à faire l'apologie du système ou à prévenir toute forme de résistance. À cause de la terreur qui prévalait, les individus étaient obligés de montrer leur appartenance, surtout que tout silence était assimilé à une forme d'opposition : « Le fascisme, ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire⁵³⁹. » Dans ce contexte d'espionnage et de contre-espionnage, tous les moyens sont bons pour décrocher les bonnes informations de la part de l'ennemi. Le silence est interdit ; la parole est plus que jamais exigée comme le montre Oktober : « Talk to me. » Et au cours des interrogatoires tous les éléments sont mis à contribution pour faire parler le détenu. Ainsi, sous l'emprise de produits chimiques injectés dans son corps, Quiller se met à parler sans cesse, et ce, contre sa volonté : « Quiller speaks involuntarily, compulsively, on every cue⁵⁴⁰. » Dans leur politique de musellement, afin de mieux se protéger et assurer le fonctionnement de leur organisation, les éléments du groupe nazi n'hésitent pas à éliminer des adversaires potentiels, voire des ennemis tout court. En plaçant une bombe, par exemple, dans la voiture de Quiller, ils visent physiquement l'homme pour le faire taire à jamais, mais aussi tout document et matériel pouvant donner des indications sur leurs mouvements et activités. De plus, faut-il ajouter qu'au moment où ils imposent le silence à toute personne étrangère au cercle, ils l'imposent également à leurs partisans. Autrement dit, rien ne doit filtrer ; tout doit rester entre eux. Tout membre de l'organisation se doit de garder le silence et ne doit sous aucun prétexte s'ouvrir aux autres individus.

Quant à la parole, il apparaît que la loi du silence fixe le moment, le lieu, la façon, l'interlocuteur, etc. C'est elle seule qui ordonne quand il faut briser le silence, où et comment parler, sur quoi et avec qui échanger. En clair, cette obligation

⁵³⁹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, coll. Points, p. 14.

⁵⁴⁰ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 272.

s'applique à tous les membres. Car, aussi longtemps que l'individu consentira cet effort de silence, il n'encourt pas de représailles. Cependant, tout manquement est sévèrement puni et la trahison du secret finit, soit dans la vie en clandestinité, à l'exil, la plupart du temps, soit dans la mort. Reprendre son droit à une parole libre, c'est s'exposer à tous les dangers. En somme, dans un tel contexte, le « traître » est celui qui décide de parler une fois pour toutes afin de se taire à jamais. Cette intransigeance idéologique rappelle une certaine époque où par exemple, le mal est pris pour le bien, tandis que le bien est pris pour le mal. Nous assistons à une réelle volonté de vider les mots de leur contenu, de leur signification habituelle pour y remettre ce qui leur sied. Sous la dictature nazie, nous assistons non seulement à la mise hors-humanité des individus, mais aussi à leur mise hors-langage. Des êtres humains sont chosifiés, même quand ils sont réduits à des cadavres ; un tel comportement vise à la fois à banaliser la condition de ces gens et à masquer les actes perpétrés : « Les SS interdisent même que soit prononcé le mot cadavre. Les témoins de Shoah racontent comment on les obligeait à dire qu'ils avaient brûlé des pièces, des chiffons, de la merde⁵⁴¹. »

À partir du moment où le langage est entre les mains du pouvoir, il le vide de son contenu et le remplit d'autres contenus qui correspondent parfaitement à ses intérêts et à ses caprices. Pendant que cette minorité d'individus se servent des mots comme ils l'entendent, la majorité reste silencieuse. Et les individus qui seraient tentés de faire entendre leur voix voient leurs velléités de révoltes vite matées. Ils seront plus que jamais réduits au silence, car eux, les voix des sans-voix sont envoyés dans l'empire du silence. Les envoyer en prison, c'est non seulement une volonté de circonscrire le cadre où doit s'exercer leur expression verbale qui n'aura plus d'effet, car étant éloigné du reste de la masse, mais c'est surtout une méthode qui consiste à les punir, à les contrôler et à les obliger à abandonner leurs vieux discours jugés dangereux pour l'ordre public. La fonction punitive de la prison impose une certaine douleur au corps du révolté et l'obligera à se conformer à l'ordre préétabli. Après le séjour en prison, ce qui était hier considéré comme une cause juste et noble peut être vite revu et corrigé, voire abandonné. L'ancien prisonnier d'opinion sera forcé donc à laisser tomber dans le silence ce qui l'a tant passionné et

⁵⁴¹Anny Dayan Rosenman, « Shoah, Silence, Écriture », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 240.

motivé par le passé. Certains de ses discours seront définitivement remisés. Dans un espace où règnent la terreur, la domination, l'exclusion et le mépris, il n'est surprenant pas d'apprendre qu'il y a un groupe d'individus qui n'ont pas accès à la parole ou dont le discours n'atteint pas un grand public. Aussi paradoxal que cela puisse apparaître, nous vivons encore dans des sociétés où certains individus se voient privés de temps de parole. L'ère du fétichisme verbal, du développement des moyens de communication et d'information, de l'accès à la radio, à la télévision, à Internet, aux documents écrits ne coïncide pas toujours avec la fin du calvaire pour quelques individus. Vivre dans une société dite démocratique et capitaliste, c'est assister à des pratiques contradictoires ; le droit à l'information et la liberté d'expression sont déclamés à tout bout de champ, par contre ce qui existe réellement, c'est une sorte de manipulation et de musellement. En effet, pour la pérennité et la sauvegarde de leurs intérêts, les cercles d'affaires contrôlant les professionnels de l'information et leurs outils de travail œuvrent exclusivement pour la promotion des valeurs qui sont les leurs. Pendant ce temps tout autre discours est combattu sans pitié, sans état d'âme. Toutefois, une question mérite d'être posée : qui sont ces sans-voix ? Les sans-voix sont ceux qui ont beaucoup à dire, qui détiennent de longues listes de doléances à faire passer et qui cherchent désespérément les voies et moyens pour se faire entendre. Parmi ces personnes, nous pouvons distinguer ceux qui luttent pour l'avènement des principes et des valeurs qui sont encore minoritaires. Ils sont, par exemple, mus par les bonnes causes telles que plus de justice, de transparence, d'équité, etc. Leur silence est une cristallisation de souffrances, d'espoirs, de crainte, de désaccord, de frustrations et de rejets des orientations et des politiques en place. Et pour faire entendre leurs causes, les sans-voix ont besoin de personnes suffisamment préparées pour défendre leurs intérêts et aspirations.

Dans *Mountain Language*, ce qui est tracé, c'est la voie à suivre pour être la bouche de ceux qui n'ont point de bouche ; la simple présence de cette femme intellectuelle a semé le désordre dans la tête des soldats : « So is she. She looks like fucking intellectual to me. Intellectual arses wobble the best. » L'éducation et la formation peuvent aider à celui qui connaît déjà les problèmes de sans voix à diriger la lutte, à affronter et à dénoncer ce qui ne va pas. Si l'on excepte une petite dose d'humour, la proposition : « Intellectual arses wobble the best⁵⁴² » doit être lue

⁵⁴² *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

différemment. Au juste, ce qu'elle traduit, c'est que les intellectuels sont de grandes gueules, ce sont des gens qui n'ont pas la langue dans leur poche. Ils sont prompts à la dénonciation et au débat. C'est dire que dans tous les combats pour la défense des libertés et des droits, les intellectuels ont été toujours désignés du doigt du fait de cette capacité à réveiller les masses endormies, de les guider ou d'être leur relais verbal. C'est en ce sens que nous sommes enclins à préciser que la coïncidence historique a fait qu'il y a d'une part un silence lié à Auschwitz, et d'autre part, elle exige à ne pas occulter le silence lié à la colonisation ou à la domination chez certains écrivains francophones tels que Assia Djebar, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas et Aimé Césaire. On s'aperçoit alors qu'ils ont la souffrance comme dénominateur commun. Ce qu'ils ont fait à travers l'écriture de la dénonciation de toute forme d'injustice ressemble à bien des points au rejet par Pinter de la domination, de la privation des libertés aux minorités, d'aliénation et d'autres formes de déshumanisation dans *Mountain Language* et *The New World Order*. Et, si l'exemple de Césaire nous intéresse, c'est du fait qu'il a réussi à faire entendre sa voix, à remplir la mission qu'il s'est assigné grâce, non seulement à sa connaissance des souffrances et des aspirations de son peuple, mais c'est surtout parce qu'il a déjà acquis les outils intellectuels qui sont nécessaires pour mener un tel combat difficile et de longue haleine. Alors, comme on peut en douter, la prolixité pourrait se justifier par le désir de ce précurseur de la négritude de dénoncer l'injustice, d'être le porte-voix et le défenseur des libertés de son peuple qui est privé de toute liberté d'expression : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir⁵⁴³. » Incontestablement, c'est à l'école du dominateur qu'il a compris que la condition de sa communauté n'est pas une fatalité et que ce serait lâche de sa part de se dérober, d'éviter de s'engager à leurs côtés. Cette même instruction lui a appris à être fier de sa race dont certains se moquent pour n'avoir rien inventé ; dorénavant, il est conscient que tous les êtres ont des potentialités et que lorsque mis dans les mêmes conditions de réflexion ou de production, nous pouvons nous attendre à ce qu'en ressortent de bonnes choses :

Eia pour le Kaïlcédrat royal !

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé

⁵⁴³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

Pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
Pour ceux qui n'ont jamais rien dompté
Mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toute chose
Ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de toute chose
Insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde
Véritablement les fils aînés du monde
Poreux à tous les souffles du monde [...]⁵⁴⁴.

Contrairement à son peuple qui croupit dans le silence de l'obscurité, lui avec la lumière, il peut se permettre de se faire entendre en usant un langage truffé de métaphores, d'allusions, de non-dits, mais tous des silences parlants. Il convient de préciser que des silences subsisteront toujours, malgré cet ambitieux projet littéraire de sensibilisation et de libération ; car même si la parole était donnée à ses corps « en souffrance », ils n'arriveraient jamais à tout dire, à tout dénoncer. Et que dire alors des tentatives d'un corps extérieur dont la bouche veut parler des expériences subjectives, de ce qu'elle n'a réellement souffert que partiellement ? Quand ce qui est vécu par le passé pèse lourd sur les cœurs et dans les têtes, ce n'est pas en se tournant vers les mots habituels que l'on arrivera à en rendre compte. Les mots sont soit inexacts, impropres, insuffisants, trop vagues ou inadéquats, soit faibles ou mensongers pour aider à revisiter le passé ou à le réactualiser. Reste que cette chance de s'exprimer n'est donné à tous les intellectuels ou artistes, comme le montre Pinter dans une autre approche qui peut être faite du personnage de Stanley. En ce point d'ailleurs, dans *The Birthday Party*, le règne de l'arbitraire est à la cause du bâillonnement de l'expression artistique de Stanley. Il ne peut plus exprimer ses talents d'artiste, car, après un concert réussi, l'autorité a décidé de le faire taire à jamais même s'il nous est difficile de savoir les vrais motifs d'un tel complot dans sa version des « faits » : « Yes. Lower Edmonton. Then after that, you know what they did? They carved me up. It was arranged, it was all worked out. My next concert. Somewhere else it was. In winter. I went down to play. Then, when I got there, the hall was closed; the place was shuttered up, not even a caretaker⁵⁴⁵. » Si son silence est décrété, c'est peut-être parce qu'il constituerait une menace à l'ordre public. Les autorités pensent qu'il est temps de le faire taire avant qu'il ne soit trop tard ; avant qu'il ne réveille ces consciences endormies.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁴⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 17.

Désormais, dans cette condition où par le langage de la violence s'exerce (*homo criminalis verbum*), l'individu reste soumis à un châtiment beaucoup plus sévère que le châtiment corporel. En sorte que la souffrance née de l'incapacité à exprimer ses opinions semble plus insupportable que toute autre forme de sévices. En plus dans ce climat de peur et de méfiance, même se voir accorder la parole est perçu comme une sorte de piège. Le silence devient le refuge, une contrainte pour beaucoup d'individus qui voient la parole comme un appât. C'est comme si l'on était dans un contexte cynégétique où il y a des chasseurs et des proies, et où prononcer un mot signifie tomber dans le piège. Notre but est de cerner plus précisément la question de manipulation et du refus de toute transparence. En dépit des efforts et des requêtes pour une plus grande transparence, un dévoilement, les sociétés dites démocratiques ne portent pas tout à la connaissance de l'opinion publique. Disparaissent de l'espace public des réalités cruciales que ceux qui président à la destinée de la cité gardent pour seuls et qui constituent leur raison d'existence temporelle. Le pouvoir politique ne survit que quand il réussit à faire passer une prétendue vérité et garder le silence sur la vraie réalité des choses, à créer des zones d'ombre autour de certaines questions que même les médias n'arriveront à saisir. La pratique de la censure relève d'une volonté de faire taire ou étouffer tout discours pouvant heurter les intérêts des hautes sphères sociopolitiques ou voulant divulguer des vérités qui sont censées rester intimes. Ce n'est qu'à cet instant qu'il faut essayer de se tourner vers le silence. Car, il peut être une arme redoutable quand il est bien utilisé pour la défense d'une cause. L'on peut parler de la valeur performative du silence : quand se taire, c'est faire faire. En d'autres termes, l'on garde le silence pour pousser l'autre à sortir de sa réserve.

Dans certains combats où les parties en présence ne disposent pas de forces de frappe égales, le silence peut être une arme redoutable s'il est utilisé convenablement. Là, il constitue une forme de résistance. Savoir opposer le silence à l'ennemi, c'est le laisser sans un réel interlocuteur. Et devant ce mur, le rival en face est à moitié diminué, car son discours tourne au ralenti du fait d'absence d'interaction dynamique et effective. Répondre à la violence par le silence, c'est monter toute la force et l'efficacité de cette option douce et effective. Par exemple, ne pas assister à une table de dialogue et de négociations, c'est laisser la partie dominante dans le désappointement et l'interrogation. En effet, le silence de ces interlocuteurs potentiels

les diminue et les met dans le désarroi. Contrairement à ce qu'en pense DES sur la situation de leur prisonnier, notons que le silence de ce dernier ne peut s'expliquer uniquement par un état obsidional. Ce qui fait taire aussi cet homme obéirait également à une tactique pour amener ses bourreaux à réfléchir et à se poser des questions avant de passer à l'action. Il est convaincu que par le silence, il peut réussir à faire changer la physionomie des choses, à l'inverse de ce que les mots pourraient avoir comme effet, à ce moment précis. Dans sa tête, là où un échange verbal pourrait aggraver sa situation, en se réfugiant dans le silence, non seulement il évite de précipiter les événements ou de leur donner une autre tournure qui lui serait défavorable, mais aussi il peut leur faire changer de décision: « Before he came in here he was a big shot, he never stopped shooting his mouth off, he never stopped questioning received ideas. Now—because he's apprehensive about what's about to happen to him—he stopped all that, he's got nothing to say, he's more or less called it a day[...]»⁵⁴⁶. » Au travers le cas de ce détenu qui se montre plus préoccupé par son sort et celui de sa femme, nous comprenons qu'un silence est loin d'être un vide sémantique; surtout lorsqu'il est observé dans de telles circonstances où beaucoup d'interrogations nous envahissent: « Well, he probably has some idea, he's probably got some idea. After all, he's read the papers»⁵⁴⁷. »

IV.3. L'ubiquité *sub specie aeternitatis* et la discrétion immanente du silence

Dans son étude du silence dans l'écriture, Annette de La Motte nous invite à le considérer sous l'angle existentiel. Elle le perçoit comme ce qui conditionne la vie, ce qui marque l'existence. Le silence suit toujours l'homme comme son ombre ; ils sont inséparables. Non seulement, il rend possibles toute existence et toute œuvre humaine, ce silence antérieur à toute vie survivra même quand il n'y aura aucune vie : « Polyvalent et complexe, le silence est omniprésent et omnipuissant. Il est l'origine et la fin, la source et l'aboutissement, de l'homme et du monde»⁵⁴⁸. » Dans

⁵⁴⁶ *The New World Order*, Plays 4, p.276.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁴⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

son existence, l'homme aura à faire face au silence qui précède, qui accompagne ou qui survit aux événements, à ses faits et gestes. Aussi ce silence peut-il se noter à des moments pendant lesquels le sujet manifeste sa joie. Dans l'expression de sa gaieté, même s'il le signe par une présence sonore, l'homme ne peut refuser au silence la part qui est la sienne. À un moment donné, l'individu a besoin du bruit subjectif (qui vient de lui) ou intersubjectif (qui provient de ses interactions avec d'autres sujets). Ce besoin sonore relève du désir d'échapper au silence méontique (ce silence qui nous menace d'anéantissement) qui accompagne la solitude. Dans son recueil de poèmes, *Les Amis inconnus*, Jules Supervielle montre comment l'homme, cet être qui soit le seul capable de voyager en esprit dans l'espace et le temps, est confronté à l'angoisse du solitaire au milieu des montagnes, des étoiles, de la faune et de la flore. Les facultés (mémoire et imagination) dont nous disposons nous isolent parfois des autres êtres humains même si physiquement nous sommes présents à leurs côtés :

Tous les visages t'échappent comme l'eau et le sable.
Tu ignores ce que connaissent même les insectes, les gouttes d'eau,
Ils trouvent incontinent à qui parler ou murmurer,
Mais à défaut d'un visage
Les étoiles comprennent ta langue
Et d'instant en instant, familières des distances,
Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles,
Il suffit de prêter l'oreille lorsque se ferment les yeux.
Oh ! Je sais que tu aurais préféré
Être compris par le jour que l'on nomme aujourd'hui⁵⁴⁹.

En se retrouvant face au silence métaphysique, à ce silence qui l'encercle ou qui l'étouffe, car fait d'une vacuité effrayante, l'homme se voit dans l'obligation de s'agripper au moyen le plus fragile qu'est le langage. Tout en étant convaincu que le silence qui l'effraie restera toujours invincible, le locuteur se saisit des mots pour ne pas voir le discours tarir. Toutefois, il finira par se rendre compte que ce qu'il pensait être un refuge ne lui épargne pas les soucis. Cela signifie que malgré tous ses efforts pour combattre ce silence, l'individu trouve que les mots ne lui garantissent ni la tranquillité ni la sécurité qu'il recherchait. Tel qu'il apparaît dans ce qui précède, si certains individus deviennent verbeux, c'est par peur de ne se retrouver face à eux-mêmes. Ils s'ennuient à mort et se torturent l'esprit avec des pensées de toutes

⁵⁴⁹ Jules Supervielle, « Solitude, Lumière humaine », *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1934.

sortes dans la solitude silencieuse. Échapper à la solitude, c'est arriver à faire taire ce silence interrogateur, un silence gênant, effrayant et menaçant. Se retrouver là où le silence est combattu, c'est accepter de se servir de la parole qui est devenue obligatoire. Elle cesse d'être un acte volontaire : elle s'impose aux hommes qui feignent d'oublier la menace du silence pendant un court laps de temps. Quand parler signifie survivre, se taire devient un « suicide ». C'est ce que paraissent avoir compris les personnages de Pinter tels que Meg qui, dans *The Birthday Party*, refuse de rester sans contact verbal avec son mari. Petey s'engage ainsi à interrompre sa lecture silencieuse, dès qu'il rencontre quelques histoires curieuses pour elle :

Meg. You read me some nice bits yesterday.

Petey. Yes, well, I haven't finished this one yet.

Meg. Will you tell me when you come to something good ?

Petey. Yes⁵⁵⁰.

Dans *The Dumb Waiter*, apparaissent les efforts contre ce silence écrasant à travers certains passages du journal qui servent de prétexte pour un échange entre Ben et Gus. Du début à la fin de la pièce, nous assistons à une succession de lectures de fait-divers, aussi invraisemblables les uns les autres. À chaque fois que Ben constate que l'absence d'interaction verbale l'éloigne de Gus, il brise le silence afin d'attirer l'attention de celui-ci sur un nouveau fait :

Ben. Kaw !

He picks up the paper and looks at it.

Listen to this !

Pause.

What about that, eh ?

Kaw !

Pause.

Have you ever heard such a thing ?

Gus (dully). Go on⁵⁵¹ !

Chez Beckett, ce refus de voir la parole tarir se note dans les manières des personnages-vagabonds qui, dans *En attendant Godot*, se lancent des appels à des prises de parole, de peur d'être envahi par un silence angoissant :

Dis quelque chose !

Dis n'importe quoi !

⁵⁵⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.4.

⁵⁵¹ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p.147.

C'est ça, faisons un peu de conversation.

Dis le même si ce n'est pas vrai⁵⁵².

À ce qu'il paraît, la crainte de se retrouver face aux questionnements existentiels pousse ces deux compagnons à se montrer plus que jamais habité par une verbalisation-fleuve. Avec l'ouverture des vannes verbales, des mots coulent à un flot ininterrompu :

Vladimir: C'est vrai, nous sommes intarissables.

Estragon: C'est pour ne pas penser⁵⁵³.

Dans cette lutte pour se maintenir en vie par les mots, les deux hommes se rendent compte du rapport du temps à la parole. Ils ont compris que se raconter des histoires leur allège le poids du temps ; ils ne voient pas le temps passer en échangeant, même futilement :

Vladimir. — Tu veux que je te la raconte ?

Estragon. — Ça passera le temps⁵⁵⁴.

Parler sans relâche est un bouclier contre l'anéantissement par le silence. Il se retrouve face à l'urgence de faire résonner les mots, autrement ils se verraient en rupture avec le temps et rattrapés par cette menace silencieuse : « Chaque syllabe est une seconde de gagnée⁵⁵⁵. » Cette conscience du maintien dans la vie par le prolongement de la parole peut nous inciter, comme le montre Beckett à travers ses personnages à recourir à ce que nous pouvons appeler du storytelling. Raconter des histoires à son entourage ou se les raconter devient un antidote à la souffrance liée à la solitude et au silence. On s'amuse, on s'égaie par des histoires de toutes sortes, même les plus écervelées qui soient ; ce qui importe ce n'est pas ce qu'elles contiennent, mais plutôt ce qu'elles produisent comme effet : donner un semblant d'apaisement. « Je vais donc essayer de me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer⁵⁵⁶. » On retrouve cette peur du silence qui oblige le sujet à avoir recours à n'importe quel discours chez les personnages de Pinter. Désormais, ce qui urge ce n'est plus produire du sens. Ce qui importe, c'est attirer l'attention de l'autre sur les histoires que l'on raconte. Pendant ce temps, le personnage semble comblé par l'écoute de son entourage. Ses semblables lui permettent non seulement de

⁵⁵² S.Beckett, *En attendant Godot*, p. 84.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁵⁴ S. Beckett, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, 1971, p.14.

⁵⁵⁵ S. Beckett, *La dernière bande suivie de Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 66.

⁵⁵⁶ S. Beckett, « Le calmant », dans *Nouvelles et textes pour rien*, p. 39-40.

marquer une certaine rupture d'avec les formules habituelles, mais aussi de « s'éterniser » verbalement, donc de chasser la solitude dans le temps du travail et dans l'espace professionnel. De là, une production abondante de mots, de paroles qui ne disent pas grand-chose, mais qui s'ensuivent comme c'est le cas avec ce serveur qui ne se limite plus seulement au service. Il se plaît à raconter de petites anecdotes à ses clients, peut-être pour oublier ses rudes journées ou pour se faire plus de pourboires, autant de silences à ce sujet :

Waiter: Do you mind if I interject?

Russell: Eh?

Waiter: I say, do you mind if I make an interjection?

Russell: We'd welcome it.

Waiter: I'm not claiming that he [his grandfather] was a close friend of his [T.S. Eliot]. But he was a damn sight more than a nodding acquaintance. He knew them all in fact, Ezra Pound, W. H. Auden, C. Day Lewis, Louis Mackenzie, Stephen Spender, George Baker, Dylan Thomas and if I go back a few years he was a bit a drinking companion of D.H. Lawrence, Joseph Conrad, Ford Madox Ford, W. B. Yeats, Aldous Huxley, Virginia Woolf and Thomas Hardy in his dotage [...]⁵⁵⁷.

L'absence ici de tout dénotatum (objet réel visé) dans cette prestation verbale fait que les propos du serveur laissent beaucoup de zones d'indétermination. Aucune information précise n'est donnée, par exemple, sur la vie et l'œuvre de ces personnes nommées ci-dessus. Le verbiage de ce serveur pourrait s'expliquer par le simple fait d'avoir compris que « la parole repousse le moment de la solitude, de l'angoisse, de l'absence [...] »⁵⁵⁸. » Nous arrivons même à comprendre sa situation, car nous imaginons mal le fait de vouloir travailler toute une journée, voire des mois dans de tels établissements publics sans échanger avec les gens rencontrés. Discuter avec eux, c'est un moyen, non seulement de sentir moins la longueur de la journée, mais surtout une façon d'oublier certains petits soucis liés au service.

En limitant notre champ d'analyse sur l'axe Pinter-Beckett, nous voulons montrer que pour rendre l'existence, cet intervalle parfois pénible entre la naissance et la mort, supportable et intéressante, l'être humain se met à s'inventer des histoires de toutes espèces. En s'emparant des mots, l'homme est animé d'une intention, celle de venir à bout du silence existentiel, ce silence du monde qui l'entoure et qui

⁵⁵⁷ *The Celebration*, Plays 4, p. 466-467.

⁵⁵⁸ Laurie Laufer, « J'ai fait silence », p. 51.

l'effraie. Et en voulant repousser, voire anéantir ce silence menaçant, l'homme devient lui aussi silencieux, puisque le discours qu'il produit ne vise ni à enseigner, ni à informer, mais plutôt à divertir, à s'éloigner de cette solitude ontologique : « Ce dont j'ai besoin, c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir⁵⁵⁹. » Il est à noter que la peur du silence est si réelle que certains personnages souhaitent, même si c'est avec des mots creux, insignifiants, voir leurs langues déliées : « Aucun mot même muet j'en ai besoin d'un mot⁵⁶⁰. » Cela dit bien qu'être confronté ou vaincu par l'indicible, c'est échouer à se dire, à trouver les mots qui correspondent à sa situation, à sa condition ou à celles de son entourage.

À mesure qu'un individu reste confronté à une série de questions à la fois complexes et variées, les silences s'épaississent. Ce que Pinter essaie de montrer dans le passage ci-dessous, c'est qu'en passant de l'indicible relatif (question plus ou moins soluble) à l'indicible absolu (équation insoluble humainement), la part de ce qui nous échappe va grandissant : « You understand why I'm asking you these questions. Don't you? Put yourself in my place. I'm compelled to ask you questions. There are so many things I don't know. I know nothing... about any of this. Nothing. I'm in the dark. I need light. Or do you think my questions are illegitimate⁵⁶¹? » L'ignorance de Devlin est loin de trouver une solution, surtout que Rebecca ne les prend pas au sérieux : « You must be joking⁵⁶². » Par cette attitude, l'interlocutrice de Devlin cherche à masquer en même temps son incompetence sur les questions posées et à réorienter la discussion.

Dans *Malone meurt* de Beckett, le personnage éponyme du roman, à l'instar des autres personnages, ne parviendra jamais à se définir, à savoir qui il est, car n'ayant pu trouver aucun mot qui puisse l'aider dans ce projet d'auto-identification ou d'identification de son milieu social : « Moi non plus je n'ai jamais su me raconter, pas plus que vivre ou raconter les autres⁵⁶³. » Pendant des moments de tristesse, c'est le silence qui semble seul pouvoir accompagner cet être qui entre en interaction avec des voix intérieures : « Marqueur de deuil ou de souffrance, il peut

⁵⁵⁹ S. Beckett, *Molloy*, p. 15.

⁵⁶⁰ S. Beckett, *Comment c'est*, p. 27.

⁵⁶¹ H. Pinter, *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 399.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 399.

⁵⁶³ S. Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 38.

également être signe de joie⁵⁶⁴. » Des circonstances particulières peuvent contraindre l'homme à se replier sur lui-même, à s'interroger sur lui-même, sur sa condition ou sur son sort. Ce recueillement dans le silence fait descendre aux profondeurs intimes de l'être, c'est le moment où l'âme se regarde, se détermine et s'entretient avec elle-même pour essayer de répondre aux questionnements onto-existentiels qui se révèlent toujours verbalement indépassables : « Why am I born what I am [...] »⁵⁶⁵. » Ce qui demeure indéniable, c'est que Sarah n'arrivera jamais à trouver une réponse précise à sa question. Et la solitude dans laquelle elle reste confinée ne l'aidera pas davantage à faire face à d'autres questionnements qui se la disputeront de temps à autre.

⁵⁶⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 11.

⁵⁶⁵ *The French Lieutenant's Woman*, Screenplays 3, p. 51.

DEUXIÈME PARTIE

Signifiante et praxis du silence dans l'univers textuel de Pinter

Chapitre I : Définition et perception de quelques modalités du silence

Réfléchir sur ce signifiant qu'est le silence dans les écrits de Pinter signifie en clair s'interroger sur la motivation première de ses œuvres, sur ce qui les sous-tend implicitement et sur ce qui en découle. Nous intéressent aussi bien les intentions prototextuelles, textuelles que des données extra-textuelles ou effets post-textuels. Quant à la question du sens des mots, vouloir les considérer sans le silence qui les précède, qui les accompagne ou qui leur survit, c'est se lancer dans l'arbitraire et la subjectivité. S'imposent donc à nous les lois contextuelles et les autres paramètres qui ne s'énoncent pas explicitement. Avant d'aller plus loin, considérons les binômes exprimer / dire ; silence / dire ; silence / exprimer ; faire voir / montrer. Dans l'optique d'une bonne compréhension de la différence qu'il y a entre exprimer et dire, il serait nécessaire de nous arrêter un instant sur l'écart entre exprimer et communiquer. Par le verbe exprimer, ce qui est traduit, c'est cet acte par lequel des sentiments, des idées, des vœux, etc. sont faits connaître, sont laissés apparaître de façon indéterminée et indistincte. Communiquer s'apparente à dire et tous deux signifient mettre les mots justes sur la réalité en question. Idéalement, dire signifierait nommer précisément : c'est isoler une réalité et lui trouver les mots qui lui sont propres et qui la singularisent. Si exprimer nous laisse dans l'imprécision et l'incomplétude sur une réalité, dire celle-ci nous rapproche de sa vérité nue et de son vrai visage. De telle sorte que nous ne pouvons nous empêcher de voir, d'une part, le rapport qui existe entre dire et le silence, et d'autre part, l'homologie entre exprimer et le silence. Le silence dit plus clairement la réalité, car il la présente dans toutes ses facettes. Alors que le langage sert de prétexte à certains locuteurs pour masquer leurs réelles intentions, le silence, par son exigence de concentration, de réflexion et d'examen, nous invite à plus de recherches et d'objectivité. C'est dans le silence que le sujet se possède et opère judicieusement sur la matière à nommer autrement qu'avec les mots du langage. Les êtres doués de parole s'expriment et expriment mieux dans le silence qu'à travers les mots du langage. Il est des cas où dire et le silence deviennent interchangeable. Ceci est d'autant plus évident si la réalité est

montrée dans toutes ses formes après qu'on a arpenté les voies indiquées par le silence.

Il est essentiel de ne pas perdre de vue que le corps humain est un silence qui s'exprime. Ce qu'il exprime peut être clairement appréhendé ou perçu confusément. En ce sens, il va sans dire qu'exprimer n'est pas dire, car ce qui advient ne dit pas avec précision la réalité. Exprimer quelque chose, c'est se placer en deçà du silence, du fait du manque de clarté et de netteté que cela occasionne. Cela signifie également que si nous nous servons du silence pour exprimer une réalité, et non pour la dire, nous laissons toute une grande part du flou et de l'inexactitude l'entourer. Faire voir, c'est exposer des réalités, laisser apparaître quelque chose, c'est donner aux yeux de la matière à dévisager, c'est-à-dire leur permettre de constater. C'est dire que l'individu a le loisir d'opter, de choisir ce qu'il y a voir et ce qu'il faut ignorer. En revanche, montrer, c'est procéder à une sorte de démonstration visuelle par laquelle des sujets se laissent guider, c'est-à-dire qu'ils acceptent de suivre, de regarder ce qui leur est proposé. Montrer, c'est donc indiquer, désigner ce qu'il y a voir. Notons cependant qu'une donnée constante s'impose au lecteur comme au spectateur : le discours pinterien, à l'état brut, n'est jamais clair. Dès la première prise de contact, son texte nous oblige à nous poser des questions, à nous efforcer d'interroger les mots, d'interpréter tout ce qui apparaît sous nos yeux ou à aller à la quête de ce qu'il tait délibérément ou de ce qu'il n'arrive pas à dire. Il y aura toujours des silences savamment voulus et préparés pour susciter la réaction du destinataire du message et instaurer « une communion silencieuse⁵⁶⁶ » avec lui. Une certaine ambiguïté se note tout de suite dans les scénarii de Pinter. Dès l'euphorie de *The Last Tycoon*, nous faisons face à une sorte d'écheveau ; les références onomastiques n'offrent aucune clarté. À partir de ce qui se dit, nous n'arrivons pas à comprendre lequel des deux « Man » a été criblé de balles dans ce restaurant. De nombreuses questions jaillissent. S'agit-il de l'homme qui murmurait à l'oreille de la blonde ? Ou de l'homme qui échangeait des regards brefs avec la blonde ? Toute réponse à ces questions ne peut être trouvée, semble-t-il, que dans le film. En réalité, dépasser le langage, c'est aussi inscrire et analyser le texte de Pinter dans cette voie qui donne un réel pouvoir au regard. Ce qu'il écrit n'est pas seulement à lire ou à écouter, c'est

⁵⁶⁶ Gérard Lahouati, « Le Livre et l'Effroi : Sade entre innommable et indicible » in *Limites du Langage*, p. 191.

surtout à regarder, à soumettre à l'examen visuel et à la vision. Visuellement, ce texte présente un manque de cohérence, de transparence et de plénitude, alors que ce qui constitue sa substance se trouve dans ses profondeurs. Ce silence découlerait de deux motifs : silence en tant que stratégie discursive (le silence auctorial) ; silence en tant qu'indicible, c'est-à-dire cette réalité qui se soustrait à toute tentative de mise en mots : « Le silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation⁵⁶⁷. » S'employer ainsi à réduire l'écriture du silence à dire le rien, c'est passer à une conclusion cursive, si l'on sait que le silence théâtral est loin d'être un néant. Le silence dont il est question produit du sens et s'oppose à la parole frivole et bavarde qui ne fait entendre qu'une suite de sottises et d'inanités. Il est chargé de sens et de significations. Le silence s'impose, non pas parce qu'il oppresse, mais parce qu'il est plus important et parlant que cette parole indiscrete et insensée à laquelle d'importantes réalités se dérobent. Ce silence pourrait être ainsi défini comme tout ce qui demande à être déchiffré, interprété pour être compris, ce qui n'est contenu ni dans les mots ni dans leurs sons. Pour la constitution intégrale du sens dans n'importe quel texte, dans quel qu'il écrit que ce soit, il ne faut jamais passer à côté de ces éléments qui n'ont rien de verbal ; qui sont ses altérités (silences, non-dits, ellipses) :

L'écriture est double, elle a deux faces. D'une part, elle se constitue d'éléments verbaux : sons, mots, paroles ; d'autre part, elle se compose d'éléments non-verbaux qui portent cependant une signification. Ces éléments non-langagiers ne sont pas faits de mots. Ils vont au-delà des mots et les transgressent. Ces éléments discrets, invisibles de l'écriture sont, malgré leur absence, omniprésents dans le texte, ils le structurent, le rythment et lui donnent son empreinte. Mais, avant tout, ce sont ces éléments qui complètent une parole qui, enrichie d'une force suggestive supérieure aux mots, devient d'autant plus expressive, d'autant plus efficace et, probablement, plus belle⁵⁶⁸.

Pour examiner le silence dans le corpus pintérien, retenons tout d'abord que la réalité silencieuse peut revêtir plusieurs formes : elle peut aller d'une interruption courte et provisoire jusqu'à un arrêt complet et définitif. Elle peut relever d'une simple pause pour souffler ou trouver le mot juste, d'un changement de stratégie, d'une volonté de rester obscur ou de ne rien vouloir dire ou plus sérieux d'une

⁵⁶⁷ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 66-67.

⁵⁶⁸ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 29.

impossibilité (linguistique) à dire, c'est-à-dire être confronté à l'indicible ou à une contrainte à observer le silence. Ces pauses, ces béances, ces hésitations, etc. sont caractéristiques d'une écriture qui feint de dévoiler tout en voilant. Dans l'œuvre de Pinter, le silence peut généralement prendre les allures suivantes :

- Un manque de volonté de communication ;
- Un refus de livrer de l'information ou une rétention d'information ;
- Ce qui n'est pas exprimé ou ce qui est exprimé de façon codée ou cryptée, ambiguë ou polysémique ;
- Ce qui se trouve entre les répliques ; entre les mots ou entre les lexèmes ou autour des lexies, etc.
- Ce vide, ce manque ou cette absence de cohérence, de transparence, de perfection, de clarté et d'abondance ;
- Quand le discours ne peut plus aller loin ; quand il ne peut plus fonctionner ;
- Quand les mots deviennent rares pour un locuteur à cause d'une contrainte ;
- Quand un personnage n'est pas bien inspiré ;
- Lorsque rien ne se conçoit bien, ni ne s'énonce clairement ;
- Un message contenu dans les béances scénaristiques, textuelles ou verbales, avant de se montrer beaucoup plus ambigu, énigmatique, polysémique, polymorphe, polythétique, etc.

Dès lors, ce qu'il faut dire sur le silence textuel chez Pinter, c'est l'absence de toute signification univoque. Ses textes offrent plusieurs niveaux de lecture, d'interprétation et de commentaires. Les blancs peuvent y être déclinés par l'écart entre ce qui est dit et ce qui reste à dire ; ce qui devrait être dit pour compléter ce qui vient d'être amorcé, mais qui ne l'est pas, etc. Le blanc textuel, cette réalité qui est tue, à en croire Jean-Louis Dufays, « est un endroit du texte où une information nécessaire fait défaut⁵⁶⁹ ». Certains mots auxquels Pinter a recours sont loin d'être parlants. Par exemple, aucune lumière n'est apportée au sujet de la fuite de Stanley et de son enlèvement. Beaucoup de mots sont déployés, mais pas un seul qui puisse nous expliquer les raisons de sa fuite. Le spectateur se retrouve dans une sorte de règne de discours à la fois vagues, flous et faits de mots mutiques. Pour s'affranchir de leur mutisme, il est nécessaire d'investir le non-écrit, ce qui ne figure pas dans le texte, mais qui serait plus parlant que tout ce qui peut se lire. Ce sont ces blancs, ces

⁵⁶⁹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 156-157.

informations manquantes qui ouvrent la brèche à toute initiative herméneutique de la part du spectateur ou du lecteur. Avec le silence de Pinter sur les raisons de l'acharnement de McCann sur le papier imprimé, nous ne pouvons nous empêcher de voir dans la destruction du journal dans *The Birthday Party* une sorte d'éclatement et de dispersion du sens des mots : « McCann is sitting at the table tearing a sheet of newspaper into five equal strips⁵⁷⁰. » Déchirer un journal peut être considéré comme un geste qui vise à signer la fin d'une forme d'expression avec les mots, une atteinte au langage humain dont la dégradation aura des effets universels symbolisés par les cinq parts proportionnellement déchirées (une sorte d'allusion aux cinq continents). Notre monde aurait perdu son unité, sa clarté et son sens. Avec son éclatement, il ne faut pas pour autant baisser les bras. Car si les mots ne peuvent plus offrir d'explications, de précisions sur la réalité, il faut se rabattre sur d'autres moyens d'expression.

Dans la même perspective, nous ne saurions nous dérober à la question de savoir comment lire cet anniversaire plein de péripéties et pour lequel Meg est enthousiaste : « Meg: It's his birthday today⁵⁷¹. » À un premier niveau d'analyse, une certaine ambiguïté se dégage de l'idée même d'anniversaire: il nous rappelle à la fois nos premières heures de vie, notre venue au monde et une existence qui tend vers la fin. Il constitue un point de rupture entre deux références temporelles qui s'opposent et qui ne pourront jamais coïncider : la vie et la mort. Après avoir connu un succès d'une courte durée, Stanley se penche maintenant sur son destin ; il interroge sa conscience. Car il souffre de sa présente condition, de la solitude, de l'indigence et de l'inactivité. Son rêve est d'écrire un nouveau chapitre existentiel, une vie qui n'aura rien à avoir avec ce qu'il est en train de vivre à ce moment. En revanche, en réfléchissant un peu plus, il s'aperçoit que son fatum est scellé. Il ne voit aucune alternative en vue. Il a des doutes par rapport à sa vie et à son art. Mais le problème est que toutes les issues de secours sont bloquées. Aucune fuite, aucun exil ne sont possibles à l'état actuel des choses : « There's nowhere to go⁵⁷² », finit-il par constater. Ce qui pousse un vivant à penser à la mort, c'est surtout parce que l'existence est une expérience faite d'angoisse et de souffrance que même les

⁵⁷⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷² *Ibid.* p. 20.

moments heureux n'arrivent pas effacer. Cependant, dans la gaieté de Meg et celle des autres, nous y voyons la joie liée au fait d'exister et de profiter des instants agréables, tandis que la tristesse de Stanley, elle, dit bien l'angoisse de l'homme de voir un jour tout finir, tout s'arrêter; une inquiétude liée donc à la finitude : « You (Stanley) mustn't be sad today. It's your birthday⁵⁷³. » Ces joies et ces tristesses lisibles, de part et d'autre, traduiraient les expériences dans la vie réelle. Elles montrent qu'au moment où des individus savourent des instants de bonheur, d'autres souffrent des affres de l'existence, et ainsi va la vie. Quant aux transformations physiques et psychologiques subies par Stanley et constatées par McCann qui le décrit comme « a new man⁵⁷⁴ » et qui correspondent à son infantilisation, sur le plan linguistique, elles traduiraient le passage d'un langage sophistiqué, mais corrompu, des adultes au langage limité, mais vrai et authentique des premiers instants de la vie. Disons que *l'infans* qui marque le temps où l'homme évoluait hors du langage est, dans *The Birthday Party*, indiqué à la fin par l'extinction de toute vocalité en Stanley. Ce temps mutique de *l'infans* correspond à sa transformation, à sa mue. Il replonge dans cet état sans parole qui, même s'il rappelle que « nous ne sommes pas qu'occupation culturelle [car] de l'origine, de l'aparance, de l'abîme, de l'animal, de l'insublimable persistent en nous⁵⁷⁵ », reste toujours sous la menace du langage corrompueur adulte, comme Petey nous le prévient lors de l'enlèvement de son hôte : « Stan, don't let them to tell you what to do⁵⁷⁶ ! » Comme, à ne pas en douter, c'est un processus qui met en relief le besoin de retrouver une parole neuve, sans artifice, comme celle d'un enfant, non encore contaminée par aucune volonté de tromper ou de manipuler. Le retour à la spontanéité et à l'authenticité verbale semble devoir être précédé par le silence qui constitue un moment de transition, une phase pour la purification et l'épuration de cette parole corrompue et aliénée. Comme le code linguistique qui est employé tous les jours ne répond plus aux questions et aux interrogations de l'homme, la quête d'une parole neuve s'impose, d'où l'importance du silence dans les pièces de Pinter. Il marque la fin de l'imprévisible et de l'arbitraire, et annonce le retour au vrai sur le plan linguistique.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 29.

⁵⁷⁴ Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire : rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, coll. « Les Singuliers Littérature », p. 102.

⁵⁷⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 80.

Et pour continuer notre réflexion sur les problèmes liés à l'ambiguïté des mots, il est clair que nous ne saurions nous dérober à une référence comme Monty dans *The Birthday Party*. En se penchant sur les propos de ses « émissaires », l'on s'aperçoit qu'il est l'instigateur de tout ce qui se passe depuis leur arrivée chez les Boles jusqu'à leur départ. Mais, le problème est que rien n'est clair à son sujet, d'où notre souci d'en savoir plus : que représente cette réalité ambivalente et mystérieuse qu'est Monty ? Pour tenter de comprendre qui est Monty, il est nécessaire de partir de quelques indices et de quelques attitudes. Si nous considérons les nombreuses promesses faites à Stanley et dont certaines font référence à la foi, nous sommes tentés de dire que Monty peut être vu comme une instance spirituelle et transcendante. En d'autres termes, le Ciel avec qui il peut se réconcilier maintenant, puisqu'il a été purifié de tous les péchés par le biais d'une intermédiation jouée par Goldberg et McCann :

Goldberg: From now on, we'll be the hub of your wheel.

McCann: Help you acknowledge the fast days.

Help you kneel on kneeling days⁵⁷⁷.

À un autre niveau d'analyse, le refus de Petey de les suivre (« Petey makes no move⁵⁷⁸ ») et l'appel qu'il lance à Stanley de ne pas se laisser dicter ses faits et gestes (« Stan, don't let them tell you what to do⁵⁷⁹ ! ») nous amènent à supposer que Monty est un pouvoir temporel autoritaire et dictatorial. Un pouvoir qui impose le conformisme et l'alignement ; un système qui enchaîne et aliène les consciences. Un problème similaire se pose dans *The Caretaker* où nous sommes interpellés par des éléments autour desquels subsistent encore de zone d'ombre. Au juste, que peut y représenter *Sidcup* ? *Sidcup* est inlassablement répété dans les discours de Davies, mais jamais il n'en apporte des éclaircissements. Il rapporte y avoir confié ses papiers d'identité à quelqu'un dont il parle d'une manière lapidaire et indistincte :

If only the weather would break!

Then I'd be able to get down to Sidcup⁵⁸⁰!

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸⁰ *The Caretaker*, Plays 2, p. 17.

Afin d'éviter toute équivoque, il est de notre ressort de préciser que même si Sidcup existe réellement en Angleterre, dans le texte à travers la langue du personnage, elle cesse de l'être pour signifier autre chose. *Sidcup* est donc une réalité à la fois subjective et allégorique, puisqu'il n'existe que dans le discours de Davies, par lequel sont représentés des projections et l'espoir d'une existence meilleure. Étant donné qu'il est confronté à des conditions de vie hostiles, il est compréhensible qu'il cherche un moyen à se libérer du fardeau de l'existence. Pour y parvenir, il se laisse embarquer dans des remémorations et des projections de son esprit. *Sidcup* signifierait en partie pour lui, les souvenirs d'un passé où il vivait dans une sorte d'Eldorado et un avenir qui lui redonnera tout ce qu'il a perdu, c'est-à-dire ce bonheur qui lui manque aujourd'hui. Autrement dit, il représente un passé dissout dans l'avenir. Pour Davies, c'est l'espoir de voir renaître un jour ce passé qu'il aurait vécu agréablement et pleinement. Dans le prologue, Pinter décrit ce bouleversement, physiquement par le cadre désordonné, dans lequel vivent les trois personnages et, où jonchent toutes sortes d'objets. Sur le plan moral, par les manœuvres de Davies qui visent à rompre les liens fraternels qui unissent Mick et Aston, nous portons le regard sur le non-respect des liens sacrés. Davies déçoit le lecteur, puisque malgré son âge, il ne joue pas le rôle de tuteur, d'unificateur, de gardien des valeurs morales et spirituelles. Le titre de la pièce, *The Caretaker* [Le Gardien] est ironique, puisque Davies n'est pas capable d'assumer la fonction que les deux frères, Mick et Aston, lui ont donnée. Il ne peut pas assumer ce genre de rôle [caretaking] qui exige de la sagesse et un cœur. Davies est à la fois un personnage fourbe et égoïste. Pinter semble, par cet exemple, démontrer l'idée qui lie l'âge à la sagesse et au savoir. Encore aimerions-nous bien comprendre ce qu'Aston entend par le projet de construction d'une cabane :

Aston. I might build a shed out the back
I have to clear the garden first⁵⁸¹.

Ce projet de construction d'une cabane dans le jardin par Aston peut être perçu comme un désir de trouver une nouvelle expression qui puisse remplacer le code linguistique dont ils se servent, lui et ses colocataires. Pour cela, arrêtons-nous un instant sur le manque d'étanchéité du toit de cette pièce dans laquelle vivent ces trois personnages. O serait tenté de voir dans le trou du toit de leur appartement un

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

symbole, celui du côté défectueux de l'outil verbal. Par la même occasion, l'écoulement du toit de leur refuge pourrait traduire aussi la fuite du sens des mots du langage. De la même façon, nous sommes préoccupés par le désir d'Aston de renouer avec le travail manuel : «Aston (standing still). I like working with my hands⁵⁸². » Comme le langage dont il dépendait jusque-là ne répond plus à leur souhait, Aston, lui, qui en souffre plus que les autres, suite à son admission dans un centre psychiatrique pour des raisons de logorrhée, décide de se tourner vers le travail manuel. Ce recours au travail manuel traduit sa méfiance vis-à-vis des mots et un manque de volonté de ne plus s'engager verbalement. L'engagement verbal est vu par Aston comme un risque de se faire du tort, car par le passé son comportement verbal lui a valu ce qui peut être considéré comme une sorte de censure. Quant à la logorrhée qui est cause de l'admission d'Aston à l'hôpital psychiatrique, il faut la comprendre comme une certaine forme de censure verbale : « Aston : I talked too much. That was my mistake⁵⁸³. » Par là, nous voyons que la société n'est pas prête à laisser les individus tenir toute sorte de discours. Certains discours sont frappés d'interdiction pour des raisons de sécurité et de bienséance. Le séjour dans ce centre renvoie à une image de ce qui peut être qualifié de purge verbale. Tout discours qui menace l'ordre et la paix d'une société donnée est considéré comme dangereux, d'où l'urgence de le réduire au silence ou de le formater. Le désir qu'Aston éprouve à travailler avec ses propres mains soulève également le problème de la reconstruction d'un monde en proie à des dégradations, problème symbolisé par la chambre dans laquelle ils vivent et qui souffre d'un manque d'étanchéité et d'ordre. Tout est à réunir, les morceaux épars doivent être recollés. Pour ce faire, il faut tout d'abord, à l'image d'Aston, arriver à relier les idées, à concevoir les choses d'une manière cohérente et parfaite.

Par ailleurs, ce désir tant affiché par Aston de se servir de ses mains, de travailler peut être compris aussi comme l'initiative de quelqu'un qui cherche désormais à se faire respecter grâce à sa participation au développement de sa société. Cette ferme décision à se montrer utile à sa communauté par sa puissance physique et sa créativité qui habitent certains Anglais à laquelle se réfère Pinter dans *The Caretaker* se note également dans son scénario basé sur le livre de Penelope

⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ *Ibid.* p. 52.

Mortimer, *The Pumpkin Eater*. Le travail des artisans dont Pinter vante les mérites est mis en parallèle avec l'irresponsabilité de certains professionnels du secteur tertiaire: « Professional people are all a lot of bloody parasites, the lot of them. Doctors, lawyers—you know what I mean—parsons, the whole bloody crew of them. I call myself a tradesman because it's the only thing left to respect in my honest opinion. In my honest opinion, an honest tradesman is the only thing left to respect in this world. A man like me, for instance. The rest of them are just a bunch of lousy frauds⁵⁸⁴. » La fierté de Pinter de s'identifier à la classe des ouvriers et des artisans s'explique par le fait qu'ils sont à la base du développement et que la plupart d'entre eux vivent des fruits de leur dur labeur. Dans son roman, *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo s'inscrit dans la même dynamique en s'intéressant à la dignité de ceux qui gagnent le respect en travaillant dur: « C'est en Angleterre qu'il faut aller voir par curiosité l'abîme qui sépare un « homme » d'un « monsieur ». Sous ce rapport les îles normandes sont l'Angleterre. Tout travail manuel fait de vous un « homme »⁵⁸⁵. » Ce qui peut assurer la dignité humaine se trouve également au bout des doigts de la personne ; même si d'autres éléments sont à prendre en considération.

I.1. L'incomplétude phrastique

Interrogeons-nous à présent sur certains types de silence produits ou occasionnés par des phrases inachevées, incomplètes, des discours hachés ; des hésitations, des coupures incessantes, etc. Pour le dire clairement, comme l'énonciateur serait en panne verbale, le lecteur semble invité à trouver la lettre, le mot ou les syntagmes manquants. Des éléments que tout analyste du discours de Pinter se doit de chercher à compléter. Les quasi-silences, à savoir l'indicible et ses parasyonymes tels que l'innommable, l'inénarrable, l'indescriptible, l'irreprésentable, etc. doivent être repérés et analysés pour nous permettre de comprendre pourquoi certaines phrases ont du mal à s'achever. Le retrait de la parole, du discours est la conséquence de l'impossibilité de tout dire. Comme l'exprime Lucien Dällenbach à propos de la *Comédie humaine* de Balzac : « L'ambition de tout dire demande du temps – ne serait-ce que celui qu'il faut au

⁵⁸⁴ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 152.

⁵⁸⁵ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 55.

signifiant linguistique pour se disposer selon une opération nécessairement successive. Dès lors, n'est-on pas irrémédiablement condamné à l'incomplétude et au fragmentaire ⁵⁸⁶ ? » En d'autres termes, un temps considérable s'écoule entre l'occurrence d'une action et la tentative de la mettre en écrit, d'où la verbalisation partielle et parcellaire de cette réalité. Il est question d'un langage confronté à des réalités sur lesquelles les mots n'ont aucune emprise et qui, au demeurant, est une somme de discours incomplets, silencieux.

L'indicible, qui peut « être défini comme une propriété du réel, quand le référent à désigner ou à représenter est tellement horrible que nous ne disposons pas de mots pour cela ou que l'aversion qu'il suscite en nous interrompt notre discours⁵⁸⁷ », suscite en nous bien des interrogations. Ce que l'indicible nous permet de mettre en relief et de confirmer, ce sont les insuffisances et les impuissances langagières qui rendent caduque toute tentative verbale de rendre compte des réalités extralinguistiques. Ces manques d'ordre langagier indiquent clairement le point de rupture que connaît le verbal. Les ruptures dans la chaîne verbale sont des signaux de silences qui méritent une attention particulière. Si l'indicible montre les difficultés du langage à dire, d'autres vocables semblent aussi aller dans le même sens. Sur ce point, un concept ne peut être plus pertinent que l'ineffable dont pour l'illustration, aucune formulation ne saurait être beaucoup plus claire et précise que celle qui est donnée par Stoppard. En se référant à ses propres mots, nous nous apercevons que cette réalité s'explique par ce qui ne peut être exprimé dans son intégralité. Dans son œuvre, cette incapacité à tout dire est désignée en périphrases sous le nom de « the inability to express the whole⁵⁸⁸ ». Le sujet ne parviendra jamais à parler de et sur tout ce qu'il y a dire. Sur cette question, Stoppard rejoint Jankélévitch qui soutient que l'ineffable n'a rien à avoir avec l'indicible. Et qu'une réalité ineffable se définit essentiellement comme ce qui ne peut jamais être dit définitivement verbalement, nonobstant les efforts du locuteur pour décrire, à nommer, à raconter, il n'arrivera jamais à cerner toutes les dimensions de la réalité qu'il entend dire. La complexité, la

⁵⁸⁶ Lucien Dällenbach, « Le pas-tout de la Comédie humaine », *Modern Language Notes*, vol. 98, n°4, 1983, p. 702.

⁵⁸⁷ Jean-Gérard Lapacherie, « Silence et indicible dans les traités de rhétorique », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 14.

⁵⁸⁸ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 30.

profondeur et l'immensité de ce qui est à traduire verbalement dépassent de loin les capacités et les compétences de l'individu. Est donc ineffable toute réalité sur laquelle il y a largement, interminablement et infiniment à dire. Pour ce qui est de l'indicible, en revanche, quand il s'agit de goûts, il semble moins difficile d'expliquer à quelqu'un toute la saveur ou l'insipidité d'un mets dégusté que de le faire si l'on n'y a pas goûté. Ce qui nous fait dire qu'au plan gustatif, ce qui reste indicible dans le discours de Gibbs serait verbalement relativement possible dans celui de Rushington, comme le montre le dialogue suivant dans le scénario de Pinter, *The Quiller Memorandum* :

Gibbs: What is it?

Rushington: Pheasant.

Gibbs: Ah. Yes, that should be rather good. Is it?

Rushington: It is rather, yes⁵⁸⁹.

Les dires de Gibbs ne sont fondés que sur des suppositions. En revanche, celui qui pourrait vraiment expliquer la qualité du plat à base de faisan, c'est Rushington. C'est dire que même celui-ci n'en pourrait donner que quelques éléments, si jamais il souhaitait le faire réellement. Tel qu'il apparaît dans *The Collection* de Pinter, ce qui peut expliquer l'indicible, c'est le manque d'informations sur certaines situations. Ainsi, les différents individus qui appellent au téléphone ou qui sonnent à la porte pour demander après Bill ne révèlent jamais leur identité à Harry :

Harry. Well, perhaps you'd like to leave your name. I can tell him when I see him.

James. No, that's all right. Just tell him I called.

Harry. Tell him who called?

James. Sorry to bother you⁵⁹⁰.

Ce qui ressort de cet échange, c'est que Harry sera dans l'ignorance totale de ce qui s'est passé avant et de ce qui se passera entre ces différents personnages et Bill. Non seulement, il ne saura jamais leur identité, mais aussi il ne pourra jamais savoir pour dire pourquoi ils demandent à parler à Bill. Tout comme *The Collection*, *Night School* présente une situation dans laquelle le spectateur fait face à des éléments qu'il ne réussira pas à expliquer clairement. Par exemple, la photographie

⁵⁸⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 221.

⁵⁹⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 114-115.

que Walter trouve dans l'armoire lui a permis de comprendre que Sally dont ses tantes, Annie et Milly disent du bien aurait une personnalité autre que celle qu'elle leur offre. Sa tenue, son attitude sur cette photo, et les messieurs autour d'elle, nous feraient plutôt penser à une entraîneuse dans une boîte de nuit. Cependant, il règne un grand mystère entoure Sally, parce qu'il ne saura jamais si cette « maîtresse d'école » ne fait ce travail de nuit que pour un complément de salaire ou si elle n'est rien d'autre qu'une sorte de prostituée. Aucun élément ne nous précisera la vraie activité de la jeune femme. À cause de cet indicible d'un côté, et de l'existence d'un tissu de mensonges, de l'autre, des personnages brouillent les uns pour les autres leur véritable moi, ce qui rend impossible tout contact réel et toute connaissance exacte. Le spectateur se retrouve alors face à une réalité qui refuse de s'offrir à scientifiquement à lui.

Dans *The Zoo Story* d'Albee, malgré l'effort de Jerry de parler de ses voisins à Peter, il faut noter que l'insuffisance d'éléments informatifs sur ceux-là réduit sa production verbale. Et même s'il mentionne la présence d'une famille porto-ricaine dans son voisinage, il ne peut qu'admettre son ignorance du nombre d'enfants qu'a le couple : « There's a Puerto Rican family in one of them [rooms], a husband, a wife, and some kids ; I don't know many⁵⁹¹. » Il lui est totalement impossible par l'outil verbal et autres moyens de nous donner le nombre exact des membres de cette famille. Dès l'instant qu'il se retrouve en difficulté pour rendre compte de ce fait, on peut parler d'indicible, de ce qui lui est inexpugnable verbalement. À nouveau, le même problème va se produire, puisqu'il n'est pas en mesure d'expliquer à Peter, c'est-à-dire de lui fournir des éléments justifiant pourquoi il habite dans cet immeuble sis dans les parages de Columbus Avenue et Central Park :

Peter. Why... Why do you live there?

Jerry. I don't know⁵⁹².

À partir de ce qui vient d'être dit, nous sommes à même d'affirmer que l'indicible peut être dû pour plusieurs raisons. Si dans le premier cas, il peut cesser d'être indicible à partir du moment où quelqu'un qui connaît très bien la famille vient en donner le nombre exact d'enfants. Dans le second exemple, il peut toujours rester à l'état indicible vu qu'aucun individu ne peut nous dire ce que le narrateur lui-même

⁵⁹¹ Edward Albee, *The Zoo Story and Other Plays*, Londres, William Lewis, 1960, p. 120.

⁵⁹² *Id.*, p. 120.

ignore. Dans le théâtre de Pinter, il existe des réalités qui, sans être métaphysiques, peuvent se révéler complètement indicibles pour tout le monde ou pour certains individus. Pour ouvrir une parenthèse, nous pouvons dire que ce qui nous est impossible verbalement peut ne pas l'être pour un autre individu. C'est donc indicible à notre niveau. De cela, nous devons retenir qu'il y a un indicible relatif et un indicible absolu. Est indicible totale, toute réalité impénétrable, infranchissable, pleine de mystère, qui accable la raison et méduse le discours de l'individu. En revanche, à partir du moment où ce qu'un individu ne pouvait dire s'offre à la traduction, on ne peut plus parler d'indicible.

L'indicible cesse alors dès que ce qui se refusait au moyen d'expression verbale devient accessible. L'indicible peut se dérober définitivement au langage comme il peut s'en dérober temporairement. Par exemple, dans *Betrayal*, l'on peut donner l'exemple de ce personnage qui possède une information par-devers lui pendant que son interlocuteur est dans l'ignorance totale du contenu de ce à quoi il fait allusion :

Emma: I thought of you the other day.

Jerry: Good God. Why ?

She laughs.

Jerry: Why?

Emma: Well, it's nice, sometimes, to think back. Isn't it⁵⁹³?

Ici, on peut parler d'indicible relatif, puisque Jerry reste le seul à ne pas pouvoir dire ce à quoi Emma a pensé l'autre jour. Emma est la seule à pouvoir dire pourquoi elle rit après avoir prononcé de tels mots. Ce qui se dérobe cognitivement et verbalement à Jerry reste accessible dans le domaine du savoir et de l'avoir verbal de sa maîtresse d'alors, Emma.

⁵⁹³*Betrayal*, Plays 4, p.4-5.

I.2. L'ellipse thématique et formelle chez Pinter

I.2.1. Répliques élusives : des ellipses aux éclipses

La question de l'ellipse se pose quand des éléments constitutifs de la phrase sont omis pour des raisons indéterminées, plus ou moins connues et liées pour ainsi dire à l'oubli (au temps). Elle peut aussi se traduire par des silences dans la rhétorique des passions (amour, haine, admiration) ou de points de vue, dans la façon de les exprimer, c'est-à-dire quand un écrivain refuse de décrire, de raconter, d'expliquer, de dire, en un mot d'exprimer toute sa pensée. L'impossibilité de raconter peut se manifester par des digressions verbales. Dans de telles circonstances, le spectateur se voit confier la mission de s'imaginer tous les tableaux (cas de figure) possibles pour combler théoriquement ce qui est volontairement tu. D'où l'apparition des phrases elliptiques, minimalistes qui laissent de côté un ou plusieurs dans la rubrique de ce qu'il est convenu d'appeler les cinq « w » : « why, when, who, where, what » ; ou encore « how ». « L'ellipse est l'une des caractéristiques majeures du langage. Selon Bentham, elle se voit d'abord dans son usage primaire lorsque des mots isolés sont équivalents à des propositions, c'est-à-dire lorsqu'ils font sens par rapport à d'autres mots non exprimés mais que l'on infère contextuellement⁵⁹⁴. » À ce stade, il nous paraît opportun d'inclure la dimension métaleptique de l'écriture de Pinter. À certains endroits, il lui arrive de taire les causes d'une situation, et de ne mentionner que les conséquences. Ce qui s'est passé antérieurement reste flou et obscur. Ainsi, dans *The Birthday Party*, le spectateur ne saura jamais avec exactitude les raisons de l'asile donné à Stanley par les Petey. On le voit vivre là avec eux au bord de la mer, mais ce qui l'amène à se cacher n'est jamais clairement exprimé. Même s'il lui arrive de mentionner certains thèmes dans ses textes, Pinter n'en fait pas pour autant avec les rhèmes (éléments détaillés). Un sujet est évoqué, mais ce qu'il feint d'en dire ne dépasse pas la simple mention présentielle. Sur ce point,

⁵⁹⁴ Christian Laval, *Jeremy Bentham : le pouvoir des fictions*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 69.

One for the Road offre un parfait exemple. Pinter y fait référence au viol commis sur Gila par les militaires, cependant il fait l'économie des détails. Même si Pinter ne le dit pas, nous sommes tentés de penser que l'officier fait partie des auteurs des abus sexuels dont Gila est victime. Car, à partir du moment où il avoue être bouleversé par la beauté de la femme de Victor et qu'il n'y a rien qui le retient, l'on ne peut qu'imaginer sa participation à ces actes odieux : « What a good-looking woman your wife is. You're very lucky man. Tell me... one for the road, I think⁵⁹⁵.... ». *The Servant* nous offre un bel exemple pour ce qui est de cette question métaleptique. Le scénario fait allusion au séjour de Tony en Afrique, cependant aucun détail supplémentaire n'en est fourni. Il est à remarquer que pour occulter très vite les raisons de sa présence sur le continent africain, Tony trouve tout de suite un autre sujet pour réorienter son échange avec Barrett :

Tony: I'm just from Africa. I'm quite liking it. What do you think of the house?

Barrett: It's very nice, sir.

Tony: Needs a lot done to it of course⁵⁹⁶.

Par ce procédé anacoluthique, Tony arrivera à faire taire le premier sujet de discussion. Cette superposition d'éléments ou d'idées qui n'ont aucun lien entre elles rend caduc tout effort d'intercompréhension verbale. Et ce qui en résulte peut également instaurer un semblant de dialogue, en ce sens que tous les propos exprimés ne sont pas tous perçus intégralement. Une partie des mots restera dans le silence, comme tel est le cas dans le passage suivant :

Tony: Waiter! We've got to clear the jungle first.

Susan: What? Just you⁵⁹⁷ ?

C'est en ce point de l'ellipse que la constitution syntaxique des phrases dans les textes de Pinter est bouleversée. Au lieu de faire entendre tous les éléments constitutifs du discours, certains personnages se passent des données phrastiques. Des ellipses grammaticales s'opèrent de façon récurrente. Ainsi, on nous fait entendre des énoncés sans syntagme verbal : « Back in a minute, sir⁵⁹⁸ », au lieu de « I'm ». Cette partie du syntagme verbal est volontairement omis par la serveuse

⁵⁹⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 225.

⁵⁹⁶ *The Servant*, Screenplays 1, p. 5.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

« Waitress ». Dans *Accident*, après avoir porté secours à Anna et à William dans leur accident de voiture, Stephen décide de téléphoner: « I'm going to telephone⁵⁹⁹. »

Cependant, un problème subsiste : à qui va-t-il téléphoner ? Avec l'absence de tout complément d'objet indirect, donc de tout groupe nominal, notre envie d'en savoir plus reste grande. Au point que nous pensons au corps médical, à la famille, à la police, aux amis, etc. Notons que certaines circonstances empêchent tout effort pour une bonne production verbale. Dès lors, on ne serait pas surpris d'entendre des énoncés averbaux, dans l'aparté entre Susan et Tony au milieu d'une vive musique et des danseuses pleines d'allant :

Susan (laughing): Brazil?

Tony: Yes. In the jungle⁶⁰⁰.

Encore l'ellipse peut-elle concerner le pronom personnel sujet. Un bon exemple en est un locuteur comme Bates. Car comme on peut le constater dans son discours le pronom qui renvoie à lui-même disparaît dans la narration. Par cette ellipse narrative où on l'entend pas débiter ses phrases par « I ». Bates est animé d'une certaine volonté de faire accélérer le récit. Cela est même corroboré par l'absence d'autres éléments constitutifs dans les phrases qu'il nous fait entendre :

Bates: Caught a bus to town. Crowds. Lights round the market,
rain and stinking. Showed her the bumping lights. Took her down
around the dumps. Black roads and girders. She clutching me⁶⁰¹.

En entendant de telles phrases incomplètes, le spectateur ne peut résister à chercher à trouver ce qui n'apparaît pas, ce qui ne s'entend pas. Disons que pour qu'il en soit autrement, la quête des mots qui devraient accompagner ceux-là sur papier devient un défi pour lui. Cela signifie que par silence du narrateur, le lecteur peut prendre le relais verbal en essayant de compléter le discours dont il est le destinataire. Pour dire les choses autrement son travail consiste à développer le texte en procédant, par exemple, de cette manière : I « caught a bus » ; there were huge « crowds » of people ; the « lights » were bumping ; it was « stinking » because of the « rain » water added to the garbage in the streets; I « took her around the

⁵⁹⁹ *Accident*, p.350.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰¹ *Silence*, Plays 3, p. 192.

dumps » ; on seeing the « black roads and » the collapsing power « girders », « she » couldn't help « clutching me ».

En outre, ce qui est frappant dans le texte de Pinter, c'est qu'il arrive qu'un dilatoire verbal se traduise par un recours à une répétition oratoire, une reprise de quelques éléments antérieurs d'une phrase. Pendant que des mots ou des syntagmes sont repris pour le maintien de cette répétition verbale creuse comme tel est le cas dans le récit de Davies où on peut dénombrer au total onze « I said » :

Davies: Can't wear shoes that don't fit me. Nothing worse. I said to this monk, here, I said, look here, mister, he opened the door, big door, he opened it, look here, mister, I said, I come all the way down here, look, I said, I showed him these, I said, you haven't got a pair of shoes, have you, a pair of shoes, I said, enough to keep me on my way⁶⁰².

Ce sont des répétitions à l'aide desquelles Davies entend à tout prix s'affirmer et s'imposer auprès de son interlocuteur. Car en continuant à répéter ce qu'il aurait dit au moine tout en taisant les propos de ce dernier, son but est de montrer à Aston qu'il n'a pas froid aux yeux. Et comme il se voit supérieur, il veut lui faire savoir qu'il doit bénéficier d'un traitement à la hauteur de sa personnalité. Il cherche en ramenant tout autour de lui à se positionner comme un élément central avec qui Aston doit maintenant composer. Si bien sûr l'absence de certains éléments dans un discours s'inscrit dans la dénomination des ellipses, il est à noter qu'en plus de ces manques, l'ellipse zeugmatique, elle, s'effectue par une présence de nouveaux mots ou de groupes de mots qui peuvent même créer une certaine rupture de sens (anacoluthie) :

Foster: We protect this gentleman against corruption, against men of craft, against men of evil, we could destroy you without a glance, we take care of this gentleman, we do it out of love⁶⁰³.

Il est manifeste que ce passage est grammaticalement diminué, mais cela se comprend, car l'intention de Foster est de mettre l'accent sur les sacrifices qu'il a consentis pour sauver ce jeune homme du danger. Ce qui le motive, c'est de prouver sa vaillance et son courage ; il se garde alors de lasser son interlocuteur avec des répétitions de : « we protect this gentleman ». Ceci lui permettra de multiplier les éléments louant sa bravoure et sa hardiesse. Grâce aux silences dans un discours créés par des ellipses, le spectateur peut se poser plusieurs questions.

⁶⁰² *The Caretaker*, Plays 2, p. 12.

⁶⁰³ *No Man's Land*, Plays 3, p. 355.

I.2.2. Thématiques palimpsestiques

Par un flash-back, la pièce de Pinter, *Moonlight* nous fait revivre le match de football qui a opposé l'Angleterre à l'Argentine et au cours duquel une décision arbitrale contestable a donné les Anglais perdants, alors que le but de Maradona a été marqué de la main: « Because referees are not obliged to answer questions. Referees are the law. They are law in action. They have a whistle. They blow it. And that whistle is the articulation of God's justice⁶⁰⁴ ». Les règles établies par la Fifa (Fédération internationale du football amateur) font qu'une fois une décision est prise par un arbitre, le jugement a beau être injustement défavorable, il reste tout de même immuable.

Dans *The Servant*, il est clair que le thème de l'urbanisation d'une région amazone du Brésil laisse apparaître celui de la déforestation qui y est sous-jacent. Alors qu'aucun détail n'est fourni pour permettre de comprendre l'ampleur et l'impact du projet, un lecteur (ou un spectateur) attentif ne peut s'interdire de concevoir tout de suite un risque environnemental. Il mérite d'être noté que le problème majeur évoqué ici, implicitement, est celui de la menace sur l'écosystème. Car abattre des milliers d'hectares de forêts, c'est porter atteinte à la faune et à la flore. Il est donc à croire que cela aura comme conséquences la rareté pluviale, l'érosion pédologique, le réchauffement climatique, l'extinction de certaines espèces, la désertification et le scellement du sort humain.

Tony: No! It's a giant development. They are going to build three cities.

Susan: Are they?

Mm. Gigantic project. Matter of clearing hundreds of miles of jungle⁶⁰⁵.

Par cette réflexion sur un développement urbain sauvage, Pinter a déjà anticipé le problème qui préoccupe aujourd'hui encore beaucoup d'écologistes. La lutte pour la préservation de l'environnement n'est pas absente dans ses écrits, d'autant plus qu'il nous amène au cœur de ce qui est considéré le poumon du monde : la forêt amazonienne. Actuellement, nous constatons que ce problème occupe plus que jamais le devant de la scène, surtout à cause de fortes émissions des

⁶⁰⁴ *Moonlight*, Plays 4, p. 376.

⁶⁰⁵ *The Servant*, Screenplays 1, p. 8.

gaz à effet de serre signalées par des chercheurs et qui constituent la principale préoccupation de certains journalistes. Pour en prendre la mesure, tournons-nous vers cet article paru dans l'hebdomadaire, *The Guardian*. Dans son contenu, nous découvrons toute la menace que la déforestation constitue pour notre univers : « Deforestation accounts for about 15% of worldwide greenhouse gaz emissions, but in several developing countries, such as Brazil and Indonesia, it is the single largest driver of emissions. Living trees absorb carbon from the atmosphere and store it, releasing it when they are burned⁶⁰⁶. » Dans le scénario de *Reunion*, une référence est déjà faite à la voiture électrique qui préservera le monde, de la pollution et de la gabegie énergétique : « They're going to change the world. Automobiles will run on electric magnets. Pollution will be finished. It will be a beautiful new, clean world. Listen—it's not going to just change the world, it's going to save the world. We're going to save the damn big money. Believe me. You should get into it now. Take my advice. You can't lose⁶⁰⁷. »

En plus des thèmes qui ont trait à notre environnement, Pinter aborde aussi d'autres qui sont liés à l'amour et à la famille. À ce sujet, même s'il est établi que la thématique de la cécité dans le théâtre remonte à Maurice Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, pièces publiées en 1890) et qu'elle y fait allusion à la cécité de l'âme, chez Pinter ces problèmes d'ordre visuel ont une autre signification. Disons que dans *A Slight Ache* la quasi-cécité d'Edward qui s'est produite est à mettre en relation avec la présence de cet individu taciturne. Il constituerait une menace pour l'homme marié qu'il est. En termes explicites, si les couples se soucient parfois de leur devenir, c'est souvent par rapport à une intrusion probable et redoutée d'une tierce personne. Tout bien considéré, aimer signifierait pouvoir vivre de temps à autre avec la peur de perdre sa moitié à cause d'un(e) rival(e) potentiel(le). Dans notre compréhension, même si aucun problème majeur n'est rencontré de l'intérieur, vivre l'amour, c'est se soucier de la menace extérieure. Rien n'est acquis de manière définitive. Si bien qu'au moment où certains essaient autant que faire se peut de dominer cette peur, d'autres comme Edward sont physiquement marqués. Le sort de la femme reste également une préoccupation dans les textes de Pinter. Rien qu'à considérer quelques comportements, nous ne pouvons nous priver d'y voir une

⁶⁰⁶ « Brazil forest code could blunt climate goals », *The Guardian Weekly*, 30 décembre 2011.

⁶⁰⁷ *Reunion*, p.543.

certaine privation de liberté. Il serait alors absurde de nier la question de la suprématie masculine dans ses écrits. Ce qui est une caractéristique de *Betrayal*, pièce à laquelle nous n'avons pas encore rendu justice, c'est le thème de la domination de la femme par l'homme. En effet, à travers l'échange entre Emma et Jerry, en tant que lecteur attentif nous ne pouvons que saisir l'opportunité pour essayer de comprendre qui y est latent ou ce qui s'y manifeste de façon lapidaire. Par exemple, on pourra y lire l'exploitation physique et sexuelle de la femme. Après qu'il a réussi à s'isoler avec elle pour des plaisirs charnels, l'homme laissera toutes les tâches domestiques et culinaires entre les mains de la femme. La société qu'il laisse apparaître est un milieu inégalitaire, sexiste et machiste. Si bien que certains hommes ne se cachent pas et se gênent de l'exercer. Du reste, ils affichent une certaine fierté en reconnaissant ce fait qui est, au demeurant, ludique.

Emma: And marvellous to have me?

Jerry: You're all right.

Emma: I cook and slave for you.

Jerry: You do⁶⁰⁸.

Il s'avère qu'Emma n'existe que par ce qu'elle consent à faire pour satisfaire son mari. Et, malgré tous ses efforts et son abnégation, il arrive qu'elle se trouve dans l'obligation de rappeler à Jerry tout cela.

I.2.3. L'allusion ou le clair-obscur textuel

Ce qui se joue à ce niveau, ce sont les discours qui renvoient à d'autres réalités antérieures tuées volontairement ou aux allusions faites dans les échanges entre personnages. Un autre discours peut s'entendre, un autre texte peut également apparaître en filigrane dans ces productions verbales. Le champ d'application de ce qui reste à dire comprend presque toutes sortes de réalités à peine visibles, car masquées par des paroles que l'on profère ou par le script. Bien qu'il fasse ressurgir des questions diverses et variées, le verbal ne se soucie guère de les assumer. Dans ces circonstances, un travail de fouille s'impose ; il faut descendre au fond des choses pour comprendre les mentions qui ne sont visibles qu'à peine ou à peine audibles. En d'autres termes, à chaque fois qu'on lit un texte (ou qu'on l'entend), il

⁶⁰⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 81-82.

serait important de se demander s'il n'y en aurait pas au moins deux, c'est-à-dire que « celui qui se lit, et celui qui est à déchiffrer⁶⁰⁹ ». Voici la raison pour laquelle afin de saisir le sens de *The Birthday Party*, nous trouvons important de nous arrêter sur le titre même. Remarquons d'abord que Pinter se refuse autant que faire se peut de nommer ce qu'il y a ; il le montre plutôt. C'est à ce titre que pour être un non anniversaire, un anniversaire doit pouvoir être à la fois identifié comme un anniversaire, au vrai sens du terme, et montrer en quoi il se distingue de tout ce qui fait d'un anniversaire un événement unique en son genre. En somme, il se plaît à montrer ce qui distingue un anniversaire d'un non-anniversaire.

Le théâtre de Pinter est un espace où se lisent d'autres questions sociétales, voire mondiales qui apparaissent timidement. Le spectateur de ses pièces ne peut s'empêcher de penser à des sujets qu'il ne fait qu'apparaître furtivement ou auquel il fait brièvement allusion. Par exemple, dans *Party Time*, sans la citer explicitement, certains discours de personnages nous renvoient directement à la question de la torture. Il convient de préciser que cette torture peut être perpétrée, par exemple, par une longue et incurable maladie où le patient s'achemine lentement et inexorablement vers la mort qui est, en tous les cas, une épreuve qu'aucun langage ne saurait traduire en temps et en intensité :

Fred: Well, I could say him. A quick death must be better than a slow one.

It stands to reason.

Charlotte: No it doesn't.

Pause.

Anyway, I'll bet it can be quick and slow at the same time. I bet it can. I bet death can be both things at the same time. Oh by the way, he wasn't ill⁶¹⁰.

Quoique Charlotte se dédise vers la fin de sa réplique, cette rétractation ne doit pas nous détourner de la question essentielle à laquelle elle fait allusion. Dans ce qui se dégage de son discours, il est clair que nous ne saurions exclure le thème de l'anéantissement du corps humain dont le processus peut être long ou rapide. En des termes clairs et explicites, entre la naissance et la mort, beaucoup de choses se dégagent du corps et indiquent par la même occasion des transformations et des dégradations qu'il subit avec le temps. Si l'on compare, par exemple, le corps d'un

⁶⁰⁹ Yves-Michèle Ergal, *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 24.

⁶¹⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 306.

nouveau-né et celui d'un vieillard, sans aucun doute, on arrive à la conclusion que la quantité des rejets corporels de celui-ci dépasse de très loin celle de celui-là. L'homme, si l'on considère les propos du personnage, est créé à partir d'une matière qui ne résiste pas à la métamorphose, à l'altération et à la dégradation. La mauvaise haleine et autres éléments rejetés par le corps seraient beaucoup plus importants avec un corps âgé qu'avec celui d'un nouveau. Sur ce thème, on ne peut s'empêcher de citer *The Birthday Party*, car les paroles de Stanley, sans être explicites, nous font penser à la périssabilité du corps humain. Le sommeil est une expérience quotidienne qui, par ce qu'il occasionne, nous rappelle cette fragilité et cette vulnérabilité : « Getting up in the morning, they say, what is it? Your skin's crabby, you need a shave, your eyes are full of muck, your mouth is like a boghouse, the palms of your hands are full of sweat, your nose is clogged up, your feet stink, what are you but a corpse waiting to be washed⁶¹¹? » Comme on peut s'en apercevoir avec le temps et l'âge notre corps exige beaucoup de soins, faute de quoi la coexistence avec d'autres êtres humains posera d'énormes problèmes, si jamais on arrive à faire face aux microbes, bactéries et autres agents pathogènes. Nos chances pour une longue espérance de vie semblent liées à l'hygiène et à la propreté qui ne feraient que ralentir le processus de dégradation physique. En fin de compte, la mort est le seul instant où toute forme de discours cesse une bonne fois pour toutes ; c'est d'ailleurs ce que laisse entendre Voice 3 dans *Family Voices* : « I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said⁶¹². »

I.2.4. Des identités girouettes ou le côté obscur des individus

Il est à croire qu'à la suite de l'effondrement du mythe autour du langage parfait, porter un nom, un prénom est perçu comme une manière de chercher à se dérober au monde extérieur en mettant un masque. Les mots par lesquels on désigne un individu ne feraient qu'ériger des obstacles supplémentaires à son identification au sein d'un groupe. Dans les pièces de Pinter, beaucoup de références onomastiques deviennent fluctuantes au gré des situations et des mobiles. À ce propos, on aurait tort de penser que l'identité est figée, et ce en dépit des prétentions de Davies qui,

⁶¹¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39.

⁶¹² *Family Voices*, Plays 4, p. 148.

dans *The Caretaker*, se voit toujours la même personne. Elle est plutôt une réalité qui est vouée aux métamorphoses et aux changements au fil du temps. Dans ce sens, le rapport de Davies à son passé est ambigu ; quelque chose de troublant s'y trouverait. En se penchant sur ses nombreuses procrastinations, l'on s'aperçoit que ses appréhensions seraient liées peut-être à des délits commis antérieurement. On serait même tenté, vu son âge, ses sautes d'humeur et de caractère, de le comparer à un ancien criminel qui ne souhaite pas que l'on fouille dans son passé judiciaire. S'il n'ira jamais à Sidcup, c'est parce qu'il est loin de se décider à confronter son passé et son présent. Ce dilatoire n'est qu'un effort pour abuser de son entourage, il essaie de les laisser dans l'illusion de ses projections. Il a bien compris que toute absence de promesse de produire les documents réclamés pourrait faire naître le doute chez Mick et Aston.

Dans la même perspective, en analysant attentivement *The Birthday Party*, nous parvenons à y voir un plus clair sur l'identité de certains personnages. Prenons l'exemple de Lulu qui peut renvoyer au personnage du même prénom dans la pièce de Wedekind. À l'instar de l'héroïne allemande, l'héroïne anglaise est victime de sa naïveté dans un monde d'hommes pervers et destructeurs comme Goldberg qui n'hésitent pas à infliger des souffrances à celles qui n'ont point de défense. Elles semblent toutes deux avoir partagé le même sort, celui d'être soumises au viol et à la prostitution. L'identité des personnages n'est pas une question simple, surtout que certains n'hésitent pas à s'opposer à la curiosité de leur interlocuteur, à leur désir de savoir.

Law: How old are you?

Jane: I'm very young⁶¹³.

En dehors de ce refus de se dévoiler que nous pouvons imputer au côté mystérieux de l'individu, il est à remarquer que l'identité est une réalité fuyante. Dans *The Caretaker*, on peut souligner que Davies n'ira jamais à Sidcup pour récupérer ses papiers d'identité. Car, à l'inverse de ce qu'il cherche à faire passer ; « l'identité est [...] un leurre. Nous sommes ce que nous devenons⁶¹⁴. » Aucune identité bien « emballée » là quelque part ne l'attend ; pour avoir une certaine idée de

⁶¹³ *The Basement*, Plays 3, p. 149.

⁶¹⁴ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 85.

qui il est, il est plus qu'obligatoire de considérer ses rapports avec les autres. Elle ne cesse de se dérober, quand bien même on souhaiterait d'en parler, tel qu'il apparaît à travers l'explication de Bel dans *Moonlight* : « Sometimes it happens, doesn't it? You're speaking to someone and you suddenly find that you're another person⁶¹⁵. »

Dans *Victory*, après quelques moments passés avec Heyst, Lena ne se gêne pas de lui expliquer qu'ils ne réussiront jamais à se connaître parfaitement : « We are still strangers to each other. You don't know me very well⁶¹⁶. » Comme chacun de nous a un inconnu en lui et que l'identité est une réalité à la fois opaque et fuyante, le temps ne peut pas être un facteur déterminant pour aider les individus à se connaître parfaitement et objectivement. De là, on mesure combien Pinter se défie de l'identité qu'on aurait tort de croire fixe ou figée. Cela justifie, trouvons-nous, le fait que dans son œuvre, il n'est pas rare qu'un personnage ait deux prénoms. Par exemple, Godberg s'appelle également Nat dans *The Birthday Party*, et Rose s'appelle également Sal dans *The Room*, Davies s'appelle aussi Jenkins dans *The Caretaker*, etc. Cependant, ce qui nous intrigue quelque peu, c'est qu'à chaque fois que le deuxième prénom est révélé, cela suscite la colère du personnage concerné :

Riley: Come home, Sal.

Rose: Don't call me that⁶¹⁷.

À ce niveau, nous pouvons supposer que cela rappelle à Rose de mauvais souvenirs qui, par ailleurs, expliqueraient les raisons de sa rupture avec sa propre famille, le choix d'une vie loin d'eux et d'un passé qu'elle entend enterrer à jamais. À cela vient s'ajouter le choix de certains individus de vivre repliés sur eux-mêmes. La peur et la méfiance nous obligent parfois à fuir le reste de la société, à refuser tout contact ou à les limiter, comme l'explique le choix de Sally : « I lead a quiet life, a very quiet life, I don't mix with people⁶¹⁸. »

De plus, l'être humain est d'une nature profonde et complexe, car dans les religions révélées il est admis que l'homme a été créé à l'image de Dieu. Voilà qui n'est guère étonnant s'il a des aspects cachés pris de l'être infini qui l'a conçu. Considérant ainsi tous ces éléments, il faut obligatoirement prendre le temps

⁶¹⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 373.

⁶¹⁶ *Victory*, Plays 2, p. 371.

⁶¹⁷ *The Room*, Plays 1, p. 108.

⁶¹⁸ *Night School*, Plays 2, p. 210.

nécessaire pour essayer de s'imprégner de ce qui ne se livre pas tout de suite. Cela signifie qu'il faut aller au-delà des apparences pour se faire une opinion ou se rapprocher de la vraie nature humaine, même si la vraie face d'un individu n'est jamais réellement perçue.

Dans *The Collection*, le spectateur ne sera jamais qui est derrière cette voix qui a appelé si tard dans la nuit pour demander à parler à Bill, non plus l'identité de l'auteur de l'appel téléphonique si matinal. Aucun des appelants n'a consenti à s'identifier. Malgré sa volonté d'en savoir plus, Harry restera aussi ignorant sur les motifs du coup de fil que sur l'identité de la personne. À aucun moment, elle ne lui explique quoi que ce soit:

Voice. Well, give him a nudge. Tell him I want a word with him. (Pause.)

Harry. Who is this ?

Voice. Go and wake him up, there's a good boy. (Pause.)

Harry. Are you a friend of his?

Voice. He'll know me when he sees me⁶¹⁹.

Malgré la curiosité qu'ont suscitée les différents coups de fil pour Bill, Harry n'en saura rien sur les rencontres et les aventures de son interlocuteur:

Harry. Did you meet anyone last week ?

Bill. Meet anyone ? What do you mean ?

Harry. I mean could it have been anyone you met.

You must have met lots of people.

Bill. I didn't speak to a soul.

Harry. Must have been miserable for you.

Bill. I was only there one night, wasn't I ? Some more ?

Harry. No, thank you⁶²⁰.

Dans tout, et surtout par rapport à la vie en couple, avant de s'engager, il faut se méfier des premiers signes, comportements et attitudes. Ils ne reflètent pas souvent la vraie nature du prétendant. Il ne faut jamais prendre de risques inutiles dans une aventure amoureuse, comme s'en félicite Anna de la prudence qui souvent guide les pas de son amis, Kate dans *Old Times* :

Because you see I knew she never did things loosely or carelessly, recklessly. Some people throw a stone into the river to see if the water's too cold for jumping, others, a few others, will always wait for the ripples before they will jump. And I knew Katey would always wait

⁶¹⁹ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

⁶²⁰ *The Collection*, Plays 2, p. 113.

not just for the first emergence of ripple but for the ripples to pervade and pervade the surface, for of course as you know ripples on the surface indicate a shimmering in depth down through every particle of water down to the river bed [...]⁶²¹.

Pour corroborer les propos d'Anna sur la nature changeante des individus, le spectateur ne rencontrera aucun obstacle. Car, dans *Night School*, il peut facilement repérer des personnages qui jouent un double jeu, et qui ont deux visages. Dans cette pièce, la Sally du jour est totalement différente de l'autre visage qu'elle montre à la tombée de la nuit. Contrairement à ce qu'elle entend se faire passer pour, l'institutrice du jour se « transforme » en travailleuse de sexe dans un club londonien le soir : « I never knew she was the games mistress. She never told us⁶²². » L'image qu'elle montrait à ses colocataires était loin d'être la sienne. Cette double identité restera toujours floue, car son départ dans le plus grand silence n'aidera pas ses anciens colocataires ou logeurs à en savoir plus. Par la fuite de Sally, la scène de Pinter montre que l'identité est difficilement appréhensible, pour ne pas dire insaisissable et fuyante. Nous ne connaissons les individus que de manière inexacte et imparfaite. L'identité est quelque chose qui ne cesse de se dérober ; au moment où nous pensons nous l'approprier, elle se volatilise. Toutefois, en considérant les énormes pouvoirs imaginatifs humains, on est en droit de se demander s'il ne peut trouver d'autres alternatives pour pallier cette difficulté. Justement, à propos des solutions imaginées par l'être humain, le recours à des numéros à la place des noms et des prénoms devient systématique dans *The Victorian Station* et *The Hothouse*. On y entendra successivement :

Controller: 274?

Driver: Hullo?

Controller: Is that 274?

Driver: That's me⁶²³.

Roote: How's 6457 getting on?

Gibbs: 6457, sir?

Roote: Yes.

Gibbs: He's dead, sir⁶²⁴.

⁶²¹ *Old Times*, Plays 3, p. 274-275.

⁶²² *Night School*, Plays 2, p. 221.

⁶²³ *Victoria Station*, Plays 4, p. 193.

⁶²⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 189.

Il est clair qu'on est confronté davantage à d'autres problèmes. Car, comme on peut le noter dans *The Hothouse*, il suffit seulement qu'il y ait la moindre imprécision sur les numéros pour qu'une confusion s'installe et retarde le traitement des cas : « Things are getting much too slack around here⁶²⁵. » Non seulement, le recours au numéro rend les choses lentes, mais il serait aussi déprimant pour ceux qui les portent : « I often think it must depress them ... somewhat ... to have a number rapped at them all the time. After some of them have been here a few years they're liable to forget what names their fathers gave them. Or their mothers⁶²⁶. » Aux efforts pour pallier les insuffisances des mots pour fixer les noms et les prénoms par des numéros, succède le recours à des dénominations gutturales telles que Voice 1, Voice 2, Voice 3 par Pinter dans *Family Voices* où l'éloignement, la séparation et la nostalgie contraignent Voice1 et Voice 2 au monologue intérieur. Ce que nous entendons de part et d'autre entre ces deux personnages, au travers la pièce, est le produit de conscience individuelle qui se renferme sur elle-même tout en s'adressant intérieurement à l'autre:

Voice 1 : Mother?

Voice 2 : Do you ever think of me ? Your mother ? Ever ? At all⁶²⁷ ?

Ce dialogue des consciences entre ce jeune homme et sa mère peut être formulé comme suit : « Physiquement loin des yeux, mais ontologiquement proche du cœur. » Dans cette pièce, il est à noter aussi, comme le sous-entend la mère de Voice 1 dans *Family Voices*, que certains individus, pour vivre dans la discrétion ou l'anonymat, n'hésitent pas à rejeter leurs références nominales antérieures. Pour ceux qui recourent à cette méthode, changer d'espace n'est pas suffisant ; pour éviter de se faire reconnaître, tout ce qui peut conduire à une identification précise doit être effacé. Aussi noms et prénoms usuels sont-ils abandonnés au profit de nouveaux éléments onomastiques qu'ils se fabriquent eux-mêmes : « Darling. Where are you? Why do you never write? Nobody knows your whereabouts. Nobody knows if you are alive or dead. Nobody can find you. Have you changed your name⁶²⁸? »

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁶²⁷ *Family Voices*, p. 132-133.

⁶²⁸ *Family Voices*, Plays 4, p. 138.

I.2.5. Des références textuelles à décoder et l'aliénation humaine

À bien examiner *The Birthday Party*, nous arrivons à comprendre l'influence d'Eugène Ionesco dans l'écriture de Pinter que Brigitte Gauthier évoque dans son livre⁶²⁹. Cette influence est d'autant plus normale que tous deux s'intéressent à la verticalité des rapports entre les êtres humains et les forces surnaturelles. Partant ainsi de la localisation géographique du domicile des Boles, il est clair qu'en les fixant là, au bord de la mort, le but est de projeter le lecteur vers le monde sous-marin qui, dans certaines cosmogonies, est souvent considéré comme très proche de celui des esprits. En cela, l'on ne peut que concevoir que viennent quelques éléments de cet univers, d'autant plus que la frontière entre le monde des hommes et celui des créatures surnaturelles est décrite comme perméable dans bien des croyances traditionnelles. La transformation de Stanley dans les moments de danse au cours de la soirée ne peut que nous servir de rappel pour celle qu'a subie Lady Duncan par la première sorcière dans la pièce d'Ionesco, *Macbett* (1972) au cours d'une danse rituelle. De même pour « we'll give you proper care and treatment⁶³⁰ » qui fait ressurgir les méthodes tradipraticiennes de Duncan qui réalisait des miracles en guérissant les malades en les touchant de son spectre. Et l'allusion aux corps nouveaux relevant des pouvoirs magiques du guérisseur shakespearien se lit à travers : « we'll make you a new man⁶³¹ » lancé par Goldberg. Là, ne s'arrêtent pas tous les schémas interprétatifs de la pièce. En effet, les nombreux silences qui entourent l'œuvre invitent à une herméneutique tropologique. Sans doute notre intellection de bien des questions qui s'y rapportent passe-t-elle par des approches méta-empiriques (au-delà du domaine sensible). Il s'y passe des choses qui exigent du spectateur ou du lecteur des efforts pour dépasser le monde *extra mentem* pour une meilleure intelligence de ce qui se joue devant lui afin de découvrir les significations cachées. Il est tentant de faire de la pièce une lecture purement ésotérique qui commencerait par montrer que l'anniversaire n'en est pas du tout un. Il s'agit plutôt d'une cérémonie rituelle au cours de laquelle il y a des danses, et les

⁶²⁹Brigitte Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, p. 43.

⁶³⁰*The Birthday Party*, Plays 1, p. 76.

⁶³¹*Ibid.*, p. 75.

boissons que l'on boit ne seraient que des potions magiques pour désaltérer les invités et libérer les esprits présents parmi eux. Le tambour qui a été remis à Stanley serait un instrument apotropaïque et pour chasser les mauvais esprits il se doit de le battre sauvagement, d'où les coups frénétiques. Ce n'est que par cet état extatique qu'il rentre en communion avec les forces surnaturelles. À cet égard, nous pouvons nous appuyer sur l'exemple des chamanes⁶³² où le rituel d'animation du tambour est un moment crucial. Cet objet cesse d'être un instrument de musique ; il incorpore des esprits. Et de par son statut de langage, sa nouvelle fonction est de transmettre des messages entre le monde des hommes et celui de la surnature. La parole du tambour sert aussi à effrayer les esprits ennemis. Par rapport à l'ésotérisme du langage dans une sorte de lecture palmomancique (divinatoire), ce n'est pas un hasard si, à un moment donné, Goldberg et McCann répètent les mêmes paroles. Dès lors que les deux personnages sont obligés de restituer ce qui leur a été dicté, leur discours ne peut pas fonctionner autrement. Par ces énoncés glossolaliques (mots ésotériques), il apparaît clairement qu'ils ne sont pas responsables de ce qu'ils disent. Ces paroles seraient celles de Monty qui peut une divinité ou une autre force surnaturelle. Cela se voit mieux à travers la rapidité de l'« interrogatoire ». Ils sont dans l'obligation de procéder de la sorte, de peur d'oublier ce qu'ils ont mémorisé. En fait, la signification spirituelle ou religieuse de la pièce est que le héros, Stanley doit se purifier pour espérer la rédemption. La félicité ne peut intervenir qu'après la rémission de ses péchés qui, par ailleurs ne s'accomplit que dans son éloignement total et définitif des choses profanes et mondaines comme son art. À ce sujet, nous constatons que l'art (musique, danse) est souvent décrié par certaines religions qui le perçoivent comme diabolique. D'aucuns n'hésiteront pas à le décrire comme du temps perdu et de ludisme insensé. D'où dans certains milieux, l'appel fait aux artistes pour revenir dans le droit chemin avant que ne survienne la mort. Dans cette logique, nous ne pouvons que considérer l'âme de notre pianiste comme souillée. La transmigration animique semble même apparaître à travers les différentes formes de Stanley dont ils font mention. Tantôt son âme est incarnée dans un élément de la faune, tantôt dans un autre de la flore. À ce sujet, précisément dans la version

⁶³²Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société ethnologie, 1990.

filmique de *The Birthday Party*, les cygnes qui apparaissent au bord de la mer symboliseraient le voyage des âmes. Dans certaines croyances comme celles des chamanes, ils sont considérés comme des oiseaux porteurs d'âmes. Il en résulte la nécessité de la purifier avant son retour vers le Ciel. En ces moments post-lapsaires, cette fausse soirée ne serait qu'un prétexte pour une manifestation théophanique qui annonce le retour de Stanley vers l'Absolu. La référence à « Monty » s'inscrit dans l'isotopie orographique (de la montée) qui comprend: mountain, mount, etc. D'où, conformément à ce que nous percevons comme une vision orphique de Pinter, l'envoi de Goldberg et de McCann qui sont là, dans un premier temps pour le purifier, pour le débarrasser des souillures telluriques, et dans un deuxième temps, pour favoriser la réussite de son ascension anagogique. L'on serait même tenté de croire que le nouveau corps que l'on voit vers la fin de la pièce n'en est pas un. Il s'agirait plutôt symboliquement de cette âme purifiée qui doit regagner sa demeure originelle après sa séparation d'avec le siège des passions qu'est cette masse corporelle. D'après ce que nous en avons pu comprendre, ces charlatans, ces marchands de rêves que sont Goldberg et McCann n'auraient rien pu faire sans la complicité de quelques personnages tels que Meg. Contrairement à Petey et à Stanley, elle ne fait montre d'aucune attitude zététique (sceptique), à aucun moment, elle ne doute des allusions généthliques (prédictions). Elle serait victime de ce qu'on appelle « le biais de confirmation », d'où sa dispute avec Stanley sur la date de l'anniversaire. Le refus de celui traduit sa méfiance à l'endroit de ces soi-disant faiseurs de miracles. L'absence de Petey pendant la cérémonie est une façon de montrer son opposition à de telles pratiques occultes et destructrices. Dans un autre sens, il conçoit qu'il soit autour de l'arrivée de prêcheurs qui l'orienteront plus vers le ciel. Ceci n'est pas un hasard, car Pinter part du principe que la plupart du temps, ces orphéotélestes, ces prêtres itinérants que Platon dénonce à juste titre dans *La République*⁶³³, ne ciblent que des individus qui sont moralement fragiles. Avant de leur promettre monts et merveilles, ils les invitent d'abord à se repentir. Et pour décider les « pécheurs » à se couper totalement d'avec leur passé, ils aggravent leurs actes. Autrement dit, ils leur font comprendre qu'il est grand temps qu'ils œuvrent pour l'absolution de leurs fautes. Et par conséquent en réussissant à les faire tourner les pages de ce passé dont ils ne sont pas fiers, ils les projettent vers un avenir

⁶³³ Platon, *La République*, II, 363d 6-8.

beaucoup plus important, car éternel. Dans l'œuvre de Pinter, le processus palingénésique de Stanley, c'est-à-dire sa résurrection, correspond à l'ensevelissement de son passé d'artiste, à la purification de son âme, à l'acquisition d'une nouvelle foi, voire d'une immortalité ici-bas. Et comme le définit Edgar Morin, « le salut implique la dévalorisation du double et la promotion de l'âme qui veut survivre à la ruine du corps, voire s'assurer un corps immortel⁶³⁴. » Dans cette perspective eschatologique, un nouveau mode d'existence apocatastasique (éternelle après la restauration) est donc promis au nouveau converti, en l'occurrence Stanley. Un autre élément clé mis en relief dans la pièce est autour de ce qu'il convient d'appeler une taxinomie prédicamentale. Dans certaines croyances monothéistes comme l'islam, dans la vie de l'au-delà, ceux qui sont acceptés au paradis occuperont, pour utiliser la terminologie hôtelière, suivant la rétribution de leurs œuvres respectives, des formules 1, des deux étoiles, des trois, des quatre, des cinq. Avec cette sorte d'émulation, les fidèles concourent aux bonnes œuvres en espérant gagner les meilleures demeures paradisiaques. En clair, pour convertir ou aider le pratiquant à raffermir sa foi, on attire son attention sur les faveurs célestes infiniment grandes et diverses qui l'attendent dans l'au-delà en regard des souffrances et des soucis innommables d'ici-bas. Étant donné que dans les religions monothéistes (le judaïsme, l'islam et le christianisme) le paradis, cette future demeure des hommes pieux, est décrit comme un endroit eutopique où on peut noter la présence d'une verdure, de ruisseaux, de parfums naturels et de bien d'autres éléments qui n'existent dans les écrits que grâce à de grands talents de la poésie romantique. Par l'introduction de la notion d'espace, Pinter oriente notre regard vers le désir de ressusciter l'Arcadie perdue qui commence d'abord par une fuite de la cité. Dans cette évasion aux allures romantiques, des personnages partent à la conquête de la beauté et du plaisir. Les vacances apparaissent ainsi dans *Betrayal* comme une sorte de retraite spirituelle dans un locus amoenus, c'est-à-dire agréable, tranquille et loin du tintamarre urbain, de ce locus terribilis. De ce fait, le romantisme anglais qui resurgit par la mention du (« Lake District⁶³⁵») dans l'échange entre Robert et Jerry sur les vacances de ce dernier ne peut que nous projeter dans un univers de refuge et d'inspiration pour des poètes de ce courant :

⁶³⁴ Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 217.

⁶³⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 37.

Robert: Where are you going this summer, you and your family?

Jerry : The Lake District⁶³⁶.

Pour se convaincre de l'impact du romantisme, il importe de se pencher, non seulement sur la référence aux poètes de ce courant littéraire, mais aussi sur la mention des éléments qui leur tenaient à cœur. Voilà pourquoi nous ne pourrions laisser passer l'intérêt pour une fleur aussi célèbre que la jonquille de Wordsworth par un Soho dans *Night School* (« I bought round some daffodils⁶³⁷ ») et par Lenny dans *The Homecoming* (« I bought a girl hat once. We saw it in a glass case, in a shop. I tell you what it had. It had a bunch of daffodils on it⁶³⁸ »). Ce que représente cette jonquille est à mettre en relation avec le « Poem » écrit en 1974. Dans ce poème, est donné à apprécier les effets qu'une fleur peut avoir sur une âme. Avec le sourire que certains individus peuvent retrouver grâce à une fleur, on est tenté de lui reconnaître des pouvoirs curatifs:

And all the others
Wary now
Attentive to flowers
And all the others
Unsmiling
Recalling others
Smiling in gardens
Attentive to flowers
Wary now [...] ⁶³⁹.

Aussi, avons-nous bon nombre de raisons pour croire que Pinter a une grande admiration pour les romantiques. Et pour ce qui est de leur source d'inspiration « The Lake District⁶⁴⁰ » à laquelle fait référence Jerry dans *Betrayal* pour de prochaines vacances estivales avec sa famille, il est clair que sa beauté dépasse le cercle des poètes. Laisser apparaître cet endroit mythique pour les poètes lakistes tels que Wordsworth, S. Coleridge, Robert Southey, Thomas Temple et

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁶³⁷ *Night School*, Plays 2, p. 201.

⁶³⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 65.

⁶³⁹ *Collected poems and prose*, p.41.

⁶⁴⁰ *Betrayal*, Plays 4, p. 37.

Walter Scott, c'est attirer ainsi l'attention du spectateur sur le rôle qu'il a joué dans l'élaboration de grandes œuvres poétiques entre le 18^e et le 19^e siècle. Il va sans dire que l'on ne saurait ignorer qu'il a constitué la principale source d'inspiration du célèbre poème de Wordsworth, *Daffodils*, de *Lyrical Ballads*. Ce qui montre comment dans une relation osmotique les voix de la nature continueront toujours à résonner chez l'être humain. Il s'agit là de dire en quelque sorte que le silence de la nature parle aux poètes. Tous ces ruisseaux, ces arbres, ces populations ailées, ces plantes aromatiques sont autant de voix qui parlent et seule la poésie semble pouvoir traduire ce qu'ils disent.

En outre, tout à fait dans un autre registre, comme nous y invitent certains éléments de la scène de Pinter, le personnage de Davies dans *The Caretaker* peut faire songer à celui du *Songe* de Strindberg. Si, dans cette dernière pièce, l'officier est un vieil homme à la barbe et aux cheveux gris, habillé de loques et ayant la démarche difficile, Davies laisse apparaître la même pauvreté physique, matérielle et morale. Au fond, l'une des raisons pour lesquelles Davies ne se rendra jamais à Sidcup, c'est parce qu'il se trouve dans un état de prostration ; la vieillesse l'a affaibli et maintenu dans l'inactivité. Désormais, il ne pourrait survivre qu'en dépendant de son entourage. Son plaisir est d'être ici, et non là-bas où il ne pourra pas échapper au mal. Ce qui nous conduit à considérer la question de la dépendance que l'on désigne le plus souvent sous le nom d'aliénation. Par aliénation, on entend ainsi une situation dans laquelle un être perd, entre autres, toute liberté d'action et d'expression pour se retrouver dans une position où rien n'émane de sa volonté. L'individu ne décide plus par lui-même, il est plutôt soumis à des diktats de toutes sortes et venant de toutes parts. Bien que la liste des éléments qui maintiennent dans cette situation de soumission soit loin d'être exhaustive, parmi les sources d'aliénation, on a : la nourriture, le refuge, le travail et la dépendance matérielle. En ce sens, il n'est pas surprenant de voir, dans *The Caretaker*, un personnage comme Davies tiraillé entre ses besoins d'abri et de nourriture ; ce qui explique largement ses nombreuses procrastinations. L'on comprend ainsi le sens du sandwich que Mick lui propose et l'abri qu'Aston lui offre. Il a plus besoin de ces deux éléments que du travail, à ce point ils deviennent vitaux. De là que viennent sa claustration et les maints reports de son voyage à Sidcup. Il a peur de perdre tous ces bienfaits dès qu'il aura quitté les lieux pour un dehors qui ne lui rappelle pas de bons souvenirs. Par

ailleurs, par l'argutie scripturale qui a consisté à faire du monde extérieur une sorte de pandémonium, on peut comprendre tous les efforts de Davies pour se maintenir dans ce présent endroit. Il le voit comme une eutopie (endroit sûr), tandis que Sidcup est perçu comme une utopie (un endroit inatteignable). Aller là-bas signifie pour lui passer au travers de dangers qu'il n'est pas prêt à affronter. Vu sa pauvreté physique (la vieillesse) et matérielle, il ne peut plus survivre sans l'aide des deux frères, c'est la mort qui le guette au-delà des quatre murs. Cette dépendance l'aliène et le fixe sur place, et pourtant il est contraint de se dédire et se plier à leurs décisions. Cette vie et ce rôle que Pinter distribue à Davies n'ont de sens que lorsqu'on les comprend comme ceux d'un être humain. Un individu qui essaie tant bien que mal de s'agripper à la vie, d'autant plus que le futur s'effrite et qu'il veut éviter le passé qui ressurgit.

Chapitre II : Au cœur de la rhétorique de l'implicite et l'indétermination

Au théâtre, l'implicite est un mode d'expression auquel les personnages ont souvent recours. Ils refusent de dire explicitement et clairement leurs opinions, car ils ne veulent pas être comptables de tout ce que le discours pourrait laisser entendre. Des affirmations restent alors inexprimées ; les réalités ne sont exprimées que de façon indirecte et voilée. Il faut donc compléter le reste de ce qui est dit par des croyances, des idées et de la compréhension du public. Ce refus de l'exhaustivité verbale fait que même les énoncés qui sont produits peuvent être contredits à tout moment. C'est dire que par le procédé de l'implicite, des opinions contradictoires peuvent se faire entendre. Au lieu de dire les choses d'une manière distincte, Pinter laisse deviner, il fait faire chemin à l'imagination du spectateur en usant des sous-entendus, des allusions, des insinuations, des clins d'œil. Dès lors, nous pouvons percevoir le silence comme ce que la parole ne dit pas, mais qu'elle préfère suggérer pour l'essentiel, c'est-à-dire cette part qu'elle laisse son destinataire compléter ou combler. Comme le déclare Pierre Macherey, « l'explicite veut un implicite, tout autour ou à sa suite : car pour parvenir à dire quelque chose, il y en a d'autres qu'il ne faut pas dire⁶⁴¹ ».

En citant dans *The Birthday Party* l'extrait du poème d'Alexander Pope, *An Essay on criticism* (1709), popularisé par le titre du premier roman d'E. M. Foster, « Where angels fear to tread⁶⁴² », Pinter cherche à attirer notre attention sur le sort déjà scellé de Stanley, ce que confirment du reste les mots « there's nowhere to go⁶⁴³ ». Il montre que nous sommes plus que jamais condamnés. Tout est déjà décidé à notre insu ; aucun effort ne peut changer le destin de l'homme. Rien ne peut nous aider à nous soustraire à notre condition d'êtres prédestinés à la mort. Toute tentative visant à repousser cette échéance est vouée à l'échec. Tout nous prédestine à la destruction et à l'anéantissement. Qui plus est, l'état psychanastatique dans lequel se trouve Stanley s'explique par la seule certitude de la mort qu'il entrevoit. Cette conviction de l'inéluctabilité de la mort et de l'anéantissement de sa personne le

⁶⁴¹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, p. 105.

⁶⁴² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 76.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 20.

paralyse ainsi psychologiquement et physiquement. L'essentiel du silence de Stanley avant l'arrivée des forces du mal, de la destruction pourrait être résumé sous cette forme: «Je suis paralysé, parce que je sais que je vais mourir⁶⁴⁴. » Et ce qu'il convient de retenir dans l'infantilisation du personnage, c'est le retour à la faiblesse originelle. L'individu vient au monde sans force et y sort faible, car devant la mort aucune résistance n'est possible. D'où le processus de gullivérisation subi par le personnage : la coïncidence des faiblesses donne un semblant de positif qu'anéantit la puissance négative de la mort. Nous suivrions tous, de la naissance à la mort, les métamorphoses suivantes : (-) à la naissance et (-) de la maladie, de la vieillesse = positif (d'où les derniers soupirs). Chaque individu peut affirmer ceci : « Je vis de ma capacité innée de ne pas arrêter de mourir⁶⁴⁵. » Le négatif (-) englobe tout ce qui est hostile à l'existence humaine, tandis que le signe positif (+) représente les prétendues forces de résistance à cette hostilité. Toutefois ce semblant de forces est réduit à néant par la puissance destructrice de la grande faucheuse, car, au final, on aura : + (derniers soupirs) – (de la mort) = - (anéantissement de l'être). En clair, l'existence d'un être se résumerait de cette façon algébrique : -(-) + (-) = -, car « la mort est violente qui triomphe, négation qui s'impose⁶⁴⁶ ». Les derniers soupirs qui traduisent les ultimes efforts de lutte contre la mort par Stanley seraient symbolisés par les coups frénétiques qu'il donne au petit tambour. Pinter se garde de citer nommément la mort dans sa pièce, à l'image de Stoppard qui, à aucun moment dans *Albert's Bridge*, ne mentionnera les décès d'Albert et de Fraser. Malgré cette réticence ou cette rétention informative, à partir de quelques éléments recueillis ça et là, le lecteur peut se faire une idée du sort de ces personnages après l'effondrement du pont. « The bridge collapses⁶⁴⁷. » La fin d'*Albert's Bridge* coïncide avec les disparitions des deux personnages mentionnés ci-dessus. Ce que l'auteur éviterait, c'est de choquer par le caractère tragique de ce qui s'est passé avec la chute de ce pont. Leur chance de survie ne dépend que de la hauteur où ils se trouvaient avant la chute, de l'endroit où ils sont tombés et de la façon dont ils ont chuté. Tous ces détails manquent dans la

⁶⁴⁴ Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963, p. 128.

⁶⁴⁵ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 17.

⁶⁴⁶ C. H. Kane, *L'Aventure ambiguë*, p. 24.

⁶⁴⁷ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 39.

parole de l'auteur ; il n'a fait mention d'aucun élément pouvant nous aider à nous faire une idée de ce qui s'est réellement produit après l'effondrement du pont. Toutefois, notre curiosité et notre sens perceptif nous autorisent à penser qu'ils n'ont pas survécu à cet événement tragique.

L'action de *Party Time* nous renvoie au contexte de peur, d'insécurité et de violence engendré par la montée des néofascistes en Angleterre au lendemain de la deuxième guerre. Ces groupes faisaient régner leurs lois dans les rues et ruelles de l'East End à Londres:

Melissa: The town's dead. There's nobody on the streets, there's not a soul in sight, apart from some soldiers. My driver had to stop at a ... you know... what do you call it?... a roadblock. We had to say who we were... it really was a trifle⁶⁴⁸...

Malgré ce climat tendu, des associations enregistraient l'arrivée de nouveaux membres, se réunissaient et s'activaient pour que la libre circulation de l'honnête citoyen et des biens devienne effective.

Gavin: Thank you very much indeed. Now I believe one or two of our guests encountered traffic problems on their way here tonight. I apologize for that, but I would like to assure you that all such problems and all related problems will be resolved very soon. Between ourselves, we've had a round-up this evening. This round-up is coming to an end. In fact normal services will be resumed shortly. That is, after all, our aim. Normal service. We, if you like, insist on it. We will insist on it. We do. That's all we ask, that the service this country provides will run on normal, secure and legitimate paths and that the ordinary citizen be allowed to pursue his labours and his leisure in peace. Thank you all so much for coming here tonight. It's lovely to see you, quite smashing⁶⁴⁹.

Chez Pinter, l'indétermination (propos flous, vagues et imprécis) relèverait d'un défaut d'informations, d'un manque de courage ou de volonté de dire les choses explicitement.

Bates: Come with me tonight.

Ellen: Where?

Bates: Anywhere. For a walk⁶⁵⁰.

Il serait néanmoins hâtif de penser que, par cet adverbe indéfini de lieu « anywhere », Bates n'a pas en tête un endroit précis. Au contraire, par ce refus de se

⁶⁴⁸ *Party Time*, Plays 4, p. 286.

⁶⁴⁹ *Party Time*, Plays 4, p. 312-313.

⁶⁵⁰ *Silence*, Plays 3, p. 195.

prononcer clairement et définitivement, il chercherait à laisser à Ellen le soin d'en proposer un. Cependant, un choc de volontés pourrait se poser, car là où l'esprit d'Ellen pourrait l'emmener s'opposer aux choix tus de Bates.

En outre, le langage des mots peut aussi devenir imprécis quant à la phoricité (référence). Quand le référent (l'élément auquel on se réfère) n'est pas distinctement identifié, son référé (le pronom) peut laisser le spectateur dans une situation inconfortable. Ce silence sur l'identité de la personne ou de la réalité auxquelles un locuteur se réfère obscurcit l'horizon de lecture du discours et de sa compréhension : « I had a unique touch. They came up to me. They came up to me and said they were grateful [...]»⁶⁵¹. »

Dans les échanges, certains personnages font attention quant à leurs sources d'information ; ils ne dévoilent jamais la véritable identité de ceux qui sont derrière les propos qu'ils tiennent.

Quiller: What man?

Inge: The man... who was talking to you.

Quiller: Oh, just a guy I met in a bar⁶⁵².

On souhaiterait savoir si Quiller est mû par la prudence ou s'il est retenu par la méfiance. De toutes les façons, il évite de se mettre en danger en refusant de décliner l'identité de ses informateurs. Parfois, les identités ne sont révélées qu'après une certaine dissipation du soupçon. Quiller et Pol n'échangeront leurs prénoms qu'après s'être assurés qu'ils sont appelés à coopérer, à travailler ensemble. Ce n'est qu'après dix-sept répliques que Pol accepte de se présenter : « Oh, my name's Pol by the way⁶⁵³. » Il y a plus : dans l'approche de la personnalité des sujets, la réplique d'Inge laisse penser qu'il est très difficile de connaître l'être humain de manière exhaustive. Il nous manquera toujours des informations sur un individu. Ce ne sont de nombreuses années passées avec cet individu qui nous permettront de le connaître. Elle, par exemple, a vécu des années durant avec des silences concernant la vie et les activités antérieures de son collègue instituteur accusé de crimes de guerre. Le présent de cet homme avait dissimulé son passé. Tout ce qu'il faisait ou disait n'avait

⁶⁵¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 16-17.

⁶⁵² *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 224.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 224.

rien de commun avec ce qui s'est déjà produit antérieurement. Elle a toujours travaillé avec lui jusqu'à ce qu'il soit rattrapé par le passé :

Inge: Oh yes. We were...so surprised....when we heard about his past. We couldn't believe it. I mean he was so wonderful with children.

Quiller: Is that a fact?

Inge: Yes, he seemed to feel.... I don't know... a great responsibility towards them. It's funny, how little you know about people, however closely you work with them.

But I⁶⁵⁴...

Quant à l'identité de l'ami de son père, un ancien nazi converti, Inge évite à tout prix de dire son nom devant Quiller et de lui donner ses coordonnées. La peur de dénonciation et de représailles fait qu'elle ne cède pas aux requêtes de Quiller qui s'intéresse bien aux renseignements sur les groupes nazis. Elle se rétracte face à la curiosité montante de Quiller :

Quiller: Do you know where he is? Can you reach him?

Inge: Yes, I... I think so. Why?

Quiller: I think I'd like to speak to him.

Inge: But why?

Quiller: Just a word.

Inge: But I've told you, he's not with them anymore.

Quiller: He might be able to help.

Inge: He might not want to⁶⁵⁵.

II.1. Les tropes: usage et signification dans le théâtre de Pinter

Notre intérêt porte à présent sur les interruptions dues à la volonté du locuteur ou l'auteur de produire des effets littéraires, des effets de sens, pour obliger le public à un travail net de repérage, d'identification et d'interprétations contextuelles. Ce travail porte sur des circonlocutions, des silences rhétoriques, créés volontairement et artificiellement pour l'avènement du sens ; une signification est expressément voulue en les marquant. L'on est contraint de trouver la ou les significations attachées à leur présence, car « se taire brutalement, c'est inciter l'auditeur ou le lecteur à faire sien l'argument qui n'est pas exprimé. L'argument tu

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 301.

n'est pas asséné, il est intériorisé par celui-là même à qui il est destiné⁶⁵⁶ ». Une invitation à la quête des idées que l'on refuse exprimer ouvertement est lancée au public. Un essai de lecture dans les pensées et intentions de l'auteur s'impose au lecteur. Et c'est dans cette optique qu'il faut comprendre certaines figures liées à la rhétorique du silence ou aux figures de pensée.

La métaphorisation qui consiste à accorder une valeur symbolique, allégorique à une réalité est une des techniques pour éluder certaines questions gênantes. Le recours aux lexies hyperboliques (l'emphase), à l'hypertrophie discursive dans la narration, dans l'échange n'est qu'une stratégie discursive pour taire l'essentiel de ce qui devrait être exprimé. Pendant que le locuteur fait semblant d'en dire trop, ceux qui l'écoutent se retrouvent dans un vaste tissu de propos vagues, faute du détail précis et parlant. Ainsi, si l'on entend Rumsey expliquer à Ellen qu'il disait tout à sa petite amie lors de leur balade vespérale, son discours nous pousse à poser maintes questions : « Talk to her and tell her everything⁶⁵⁷. » L'emploi du pronom indéfini « everything » nous plonge dans l'hyperbole et rend son récit imprécis là où la mention d'un seul détail précis et net permettrait au spectateur ou au lecteur de saisir ce qui s'échangeait dans leur promenade sur les collines. D'ailleurs, son refus de livrer le moindre détail peut se lire à travers son obstination dans le vague : « I tell her my thoughts⁶⁵⁸. »

L'anaphore (répétition), qui consiste à revenir sur les mêmes mots, syntagmes ou énoncés, par le truchement d'une profusion sémantique, est aussi une manière d'éviter de dire l'essentiel. Ce que la répétition anaphorique montre, c'est surtout le caractère d'une expression à la fois vide et mécanique. À partir du moment où ceux qui contrôlent l'usage du langage savent que leur domination ne peut se faire remarquer que par le discours, les mots sont donc répétés à tort et à travers. Ainsi Goldberg et McCann font entendre une sorte de rumination verbale, une succession de propos antérieurement appris par cœur visant uniquement à réduire Stanley au silence du vaincu :

McCann. You'll be a pride and joy.

Goldberg. You'll be a mensch.

⁶⁵⁶ J.-G. Lapacherie, « Silence et indicible dans les Traités de rhétorique », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 13.

⁶⁵⁷ *Silence*, Plays 3, p. 191.

⁶⁵⁸ *Id.*

McCann. You'll be a success.

Goldberg. You'll be integrated.

McCann. You'll own yachts.

Goldberg. Animals.

McCann. Animals⁶⁵⁹.

Dans les constructions « aposiopésiques » (interruptions discursives brusques) que nous rencontrons fréquemment dans les textes de Pinter, il faut surtout relever une émotion, une hésitation, une appréhension, une allusion ou un dérangement qui amènent le personnage à se taire brusquement sans même avoir achevé sa pensée, ses idées. Ces silences brusques, ces interruptions soudaines occasionnent une discontinuité phrastique. Et dans ces moments, il arrive même que les interlocutions se poursuivent d'une manière anacoluthique, comme on l'observe dans les échanges à l'occasion du pot de départ de Mr Ryan :

King [at speed]: We are all collected here tonight in honour of Mr. Ryan and to present him with a token of our affection—

Joyce [to Albert]: You snake!

Seeley: Well, what did he do? What's he supposed to have done⁶⁶⁰?

Pendant que King a du mal à aller jusqu'au bout de ses idées, à cause des échanges parallèles, Albert, vu sa timidité, a des difficultés verbales à affronter les fausses accusations portées à son encontre. Considérant la confusion qui habite Albert au milieu de ses collègues, on peut prédire que le discours par lequel il tente de montrer que ce n'est pas lui qui a discrètement peloté Eileen n'a aucune chance d'aboutir. Il ne parvient pas à trouver le moindre argument, même pas le plus superficiel qui soit pour prouver son innocence : « Albert: Now look, wait a minute, this is absolutely ridiculous⁶⁶¹ — ».

Le recours à la synecdoque dans le théâtre de Pinter est motivé par ce que certains objets symbolisent, représentent ou ce à quoi ils renvoient. De ce point de vue, autant dire que dans leur quête de renseignements et de données utiles, les émissaires brandissent des choses et en fonction des réactions de leurs interlocuteurs, ils se font une idée de leur appartenance idéologique : « Quiller takes a packet of

⁶⁵⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 77-78.

⁶⁶⁰ *A Night Out*, Plays 1, p. 355.

⁶⁶¹ *Id.*

Chesterfields from his pocket⁶⁶². » La didascalie n'est pas gratuite, puisqu'en brandissant cette marque de cigarettes, Quiller veut s'assurer qu'il a affaire à un pro-capitaliste ou à un adepte d'un autre système. À partir de la réaction de l'individu qui lui fait face, il peut déterminer ses croyances idéologiques. Cela explique la demande du briquet n'est qu'un faux prétexte pour lui permettre de sortir le paquet de cigarettes de fabrication occidentale devant Pol qui, à partir de ce geste, a fini par comprendre qu'il est l'homme qu'il attendait. D'autres personnages aussi agissent de la même sorte pour identifier leurs collaborateurs, comme le prouve Weng en cherchant à faire comprendre à Quiller qu'il fait partie de son camp : « The man opens door. Quiller looks at him. The man holds a packet of Chesterfields in his hand. He is Weng. He sits next to Quiller⁶⁶³ ». À partir de la réaction de son interlocuteur à l'égard des produits qu'il consomme ou dont il se sert, Weng pourrait en déterminer ses sensibilités idéologiques.

Quant à la comparaison, dans les pièces de Pinter, elle fonctionne selon le modèle suivant : deux situations sont soumises au regard ou à l'écoute et pendant que l'une d'entre elles est mise en relief, l'autre est insinuée ou donnée sans plus de considération. Par cette technique de monstration, ce qui est visé, c'est d'amener le lecteur ou le spectateur à établir leur propre comparaison à partir de ce qu'ils ont vu ou entendu. Dans *The Birthday Party*, deux attitudes s'opposent : tandis que Meg se retrouve les mains vides, Petey, lui, est en train de lire son journal. Ce qui ressort du silence de l'œuvre, c'est que la femme affiche une réelle volonté d'échanger, tandis que le mari aspire au repos et à la relaxation après une matinée de travail. Au-delà de cette considération, la vraie signification qui s'y attache est la quête d'un refuge. En prenant ce papier, l'individu cherche à se couper momentanément de son entourage pour rentrer en contact avec un autre monde dont le silence l'effraie. Et un silence se fait à cette occasion dans le seul but de briser un autre, car vivre dans l'ignorance de ce que celui-ci contient équivaut à une sorte d'exclusion de la communauté des humains. Dans les sociétés modernes, se priver de l'information, vivre dans le silence du monde, c'est vivre en déphasage avec les réalités de son temps, et par conséquent signifie auto-exclusion et retard. Pour éviter cela, Petey prend toujours son journal pour les dernières nouvelles, mais aussi pour s'enfermer. Ce quotidien lui sert aussi

⁶⁶² *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 222.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 285.

de mur qui « l'éloigne » de Meg dont les propos futiles deviennent de plus en plus insupportables.

Dans ses échanges avec Inge, Quiller laisse entendre que tout port d'arme peut rendre son cas très compliqué si jamais il se retrouve entre les mains des gens du camp en face ; car elle indique son intention : celle de tuer l'ennemi. Son refus d'en porter est une stratégie pour avoir la vie sauve, mais aussi pour collecter clandestinement des informations utiles :

Inge: Do you... have a gun?

Quiller: No, no.

Inge: Why not? Shouldn't you?

Quiller: If you don't carry one you're less likely to get yourself killed. Believe me⁶⁶⁴.

Cette apologie de la non-violence par Pinter est visible dans le scénario de *Victory* où Heyst montre son opposition à toute forme de violence et de barbarie: « I've always thought cutting throats a vulgar, stupid exercise⁶⁶⁵. » Sur le sujet de la paix et de la sécurité, on peut citer Derrida qui déclare explicitement : « En m'exposant au danger, je me protège, et en protégeant, je détruis mes protections⁶⁶⁶. » Autrement dit, la paix et la sécurité ne peuvent pas être acquises si chaque partie engagée se fie exclusivement à sa puissance matérielle. Au point qu'elles s'agrippent à leurs positions respectives.

Dans son théâtre, Pinter réserve également une place de choix à la métaphore. Il est juste de penser, à ce sujet, que le recours à ce trope qui se définit par une comparaison sans l'élément comparatif, c'est pour rendre beaucoup plus visible, et sans détour, la complexité et la nature des choses. Le plus souvent, la chambre, par exemple, symbolise la sécurité, le confort et le refuge. Elle est l'espace scénique ou dramatique où le personnage espère échapper à la violence, à l'agression et à l'insécurité que représente tout monde au-delà des quatre murs : « It's very cold out, I can tell you. It's murder⁶⁶⁷. » Le rôle salubre et protecteur de la pièce se perçoit dans le discours de Rose qui la compare, par ricochet, au froid qui règne à l'extérieur : « Still, the room keeps warm. It's better than the basement, anyway⁶⁶⁸. »

⁶⁶⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 298.

⁶⁶⁵ *Victory*, Screenplays 2, p. 394.

⁶⁶⁶ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 109.

⁶⁶⁷ *The Room*, Plays 1, p. 85.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

Dans *The Basement* (sous-sol), on fait face à l'image d'un endroit où les individus sont appelés à faire face à des conditions d'existence souvent hostiles. C'est comme si ceux qui y trouvent étaient plus près de l'ensevelissement que de toute survie, c'est, du reste, dans ce sens qu'il faut concevoir la vétusté qui caractérise l'état architectural souterrain : « Those walls would have finished you off. I don't know who lives down there now. Whoever it is, they're taking a big chance. Maybe they're foreigners⁶⁶⁹. » En fait, au sens où nous l'entendons, « foreigners » (étrangers) renvoie, ici, à ceux qui risquent de se retrouver sous les décombres ; ils vivraient en sursis, car, d'un instant à l'autre, ils peuvent se faire envoyer dans l'autre monde. En résumé, cette image rappelle celle des rats terrés, des individus qui sont ravalés au rang des rongeurs.

II.2. Le masque verbal et sémantique

Dans sa volonté de ne pas tout dire, de garder par-devers soi des informations, des idées, des opinions et des savoirs, l'individu se sert habilement du langage. Il se saisit du discours et reste fidèle à son refus de partager avec l'autre tout en faisant croire le contraire. Pendant que le sujet prétend tout livrer par la magie des mots, ceux qui ne sont pas dupes décèlent des non-dits, des choses dont le locuteur n'est pas prêt à vouloir se séparer. Un bon manipulateur verbal est celui qui, au moment où il feint de dire l'essentiel, le masque avec des mots astucieusement choisis. La dissimulation est une option par laquelle un locuteur décide de ne pas livrer la nature du sujet sur laquelle il est attendu. Par ce choix de ne dire que partiellement, le principal est à chercher dans le silence, dans ce qui est laissé de côté. C'est le règne de la manipulation discursive et des échanges factices dus à une prolixité suborneuse. L'on peut même parler d'un rendement négatif verbal, puisque ce qui se dit ne rime à rien ou n'est pas ce qu'il fallait faire entendre. À travers les répétitions, les ressassements et les redites de certains personnages comme Meg ou Petey, Pinter souhaite attirer l'attention sur la vanité du langage et sur l'intérêt à se rabattre sur le silence qui contient l'essence de ce que l'on veut savoir. La parole est donnée à l'homme pour déguiser sa pensée, pour dissimuler ses réelles intentions, ses

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

peurs. D'ailleurs, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, Pinter lui-même a eu à être confronté à l'usage stratégique du langage à cette fin face aux éléments fascistes dans les rues de l'East End londonien :

There were quite a lot of people often waiting with broken milk bottles in a particular alley we used to walk through. There were on or two ways of getting out of it—one way was a purely physical way, of course, but you couldn't do anything about milk bottles—we didn't have any milk bottles. The best way was to talk to them, you know, sort of 'Are you all right?', 'Yes, I'm all right.'⁶⁷⁰

C'est dire que le discours que nous entendons n'est qu'une tentative de repousser le silence et ce qui le menace, c'est-à-dire le néant. Comme l'affirme Pinter, « when true silence falls, we are still left with echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say it is a constant stratagem to cover nakedness⁶⁷¹ ». Dès lors que la frontière entre le mensonge et la vérité ne cesse de bouger dans l'usage des mots, l'on ne saurait négliger le sens « *obtus* » de ce qui est exprimé verbalement et qui ouvre largement le champ du sens. Ce que les mots font entendre ne coïncide pas toujours avec la réalité. Pour cette raison, face à la volonté grandissante de McCann d'en savoir plus sur leur mission, Goldberg cherche des éléments lui permettant de contenir la curiosité de son camarade : il se sert des mots, non pas pour donner le moindre détail précis, mais pour le mener dans ce qu'on appelle, ailleurs, l'illusion de la réalité. Ce genre de comportement dans la communication interindividuelle est ce qui fait dire à Noam Chomsky qu'« il est faux de penser que l'usage du langage humain se caractérise par la volonté ou le fait d'apporter de l'information. Le langage humain peut être utilisé pour informer ou pour tromper, pour clarifier ses propres pensées, pour prouver son habileté ou tout simplement pour jouer⁶⁷² ». En effet, aux gestes de quelqu'un qui se trouve dans une sorte d'embarras succède un discours long et solennel. Dans son intention de convaincre McCann, Goldberg fait preuve d'une éloquence creuse, d'une grandiloquence. Ce phébus, ce discours amphigourique et prétentieux n'apportera aucune précision sur ce qui les attend. Il laissera le lecteur sur sa faim, quoique Stanley soit obligé de taire tout sentiment de désaccord :

⁶⁷⁰ Martin Esslin, *Pinter, the Playwright*, Londres, Methuen, 1982, p. 37.

⁶⁷¹ *Between the lines*.

⁶⁷² Noam Chomsky, *Le Langage et la Pensée*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1969, p. 105.

Goldberg: The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your other activities. All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?

McCann : Sure. Thank you, Nat⁶⁷³.

Cette allocution par Goldberg, de par son caractère insignifiant, rentre dans la définition que donne Gilles Marmasse dans *Penser le réel* aux déclarations de ce genre : « Le discours énigmatique n'a aucune profondeur; en vérité, il ne masque rien d'autre que son insignifiance⁶⁷⁴ ». Le discours de McCann fonctionne à l'image de celui de son supérieur : il tourne à vide et est inexpressif. Les personnages tiennent des propos qui masquent la vraie face des choses. Ce sont des discours traversés par un silence. Malgré des mots prononcés sans cesse, rien n'est expliqué ou explicité, tout reste dans le flou. McCann fait allusion à des choses, à des réalités qui ne seront jamais clairement définies par les mots : « Let's finish and go. Let's get it over and go. Get the thing done. Let's finish the bloody thing. Let's get the thing done and go⁶⁷⁵! » Pendant que Stanley soutient que la résidence des Petey n'est pas une pension, contrairement aux déclamations de ces derniers, McCann prétend que lui et Goldberg sont venus pour de courtes vacances. Ni Stanley ni McCann ne dévoileront jamais la réalité.

Stanley (quickly) : Why are you down here?

McCann: A short holiday.

Stanley: This is a ridiculous house to pick on.

McCann: Why?

Stanley: Because it's not a boarding house. It was never⁶⁷⁶.

Dans la façon dont certains sujets parlants interagissent avec leurs semblables, il paraît pertinent de se demander ce que le langage peut leur permettre de faire, de dire ou de taire par les mots. Ce qui caractérise les rapports quotidiens entre les personnages, c'est ce jeu d'entretenir le mystère, de rabaisser ou d'abuser, mais aussi surtout cette détermination à chosifier l'autre avec les mots. Il y a un

⁶⁷³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 24.

⁶⁷⁴ Gilles Marmasse, *Penser le réel : Hegel, la nature et l'esprit*, Paris, Kimé, 2008, p. 25.

⁶⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 70.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p.35.

manque de franchise, de sincérité et de sérieux dans les interactions. Le langage a cessé d'être une forme de savoir et un moyen par lequel l'individu peut accéder à la connaissance pour devenir un outil de dissimulation, de supercherie ou du mal. Il est fait de discours pleins d'incertitude et de subjectivité ; la réalité y est faussée soit par une certaine exagération soit par un manque d'éléments d'informations, soit par une volonté d'abuser.

Comme l'a bien montré Brigitte Gauthier, les personnages des pièces de Pinter vivent dans un monde qui a perdu son unité et sa cohérence, et où il ne subsiste que quelques fragments du tout. Il y a une « fragmentation des mots, des êtres et des relations⁶⁷⁷ ». Ce qu'on entend par « amitié », comme le montre le titre de la pièce de Pinter, *Betrayal* ou tel que l'explique son personnage, Jerry, ne serait qu'une somme de choses cachées, de camouflage et des mensonges :

Jerry: What a funny thing. We were close friends, weren't we? Robert and me, even though I haven't seen him for a few months, but through all those years, all the drinks, all the lunches...we had together, I never even gleaned... I never suspected... that there was anyone else... in his life but you. Never. For example, when you're with a fellow in a pub, or a restaurant, for example, from time to time he pops out for a piss, you see, who doesn't, but what I mean is, if he's making a crafty telephone call, you can sort of sense it, you see, you can sense the pip pip pips. Well, I never did that with Robert. He never made any pip pip telephone calls in any pub I was ever with him in. The funny thing is that it was me who made the pip pip calls—to you, when I left him boozing at the bar. That's the funny thing⁶⁷⁸.

En d'autres termes, rien n'est laissé intact, rien n'est sûr, rien n'est solide, rien n'est fiable. L'amour, le passé, la réalité et le langage souffrent de ce manque de clarté, d'unité, de fiabilité et de sens. Les échanges sont minés par une certaine hypocrisie, des non-dits, des dissimulations et des mots qui ne sont en réalité que des masques : « Il me tarde de vous dire les mots les plus profonds : je n'ose pas, je crains votre rire. C'est pourquoi je me moque de moi-même et fait éclater mon secret en plaisanteries. Il me tarde de vous dire les mots les plus sincères : je n'ose pas. Voilà pourquoi je les déguise en mensonges, disant le contraire de ce que je pense⁶⁷⁹. » Rien n'est plus anodin, et l'abandon de soi-même est enseveli pour toujours. Nous assistons à la dégradation de la parole authentique, celle qui

⁶⁷⁷ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 13.

⁶⁷⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 19.

⁶⁷⁹ Rabindranath Tagore, *Le Jardinier d'amour*, cité par V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 62.

permettait de comprendre et de se faire comprendre. Cette perte de clarté liée au langage parlé, le divorce du discours d'avec la réalité, l'inadéquation entre l'objet et le mot, c'est-à-dire que ce dernier a cessé d'être le miroir de la réalité ont été bien constatées par Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*, en expliquant la dégradation du Verbe : « Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes⁶⁸⁰. »

À partir du moment où le sujet parlant n'arrive plus à se comprendre et à se faire comprendre, il cesse d'être clair avec lui-même et avec les autres quand il faut passer aux choses sérieuses. Le langage apparaît ainsi comme une sorte d'outil sans apport, sans assurance : « L'homme ne fait que balbutier, quand il a à parler pour de vrai, il ne fait que bégayer, trébucher dans le langage⁶⁸¹. » Et ceci est corroboré par la pièce de Pinter qui montre comment le manque de volonté et d'engagement verbal maintient Aston et Davies dans l'ellipse et dans l'éclipse quant à en quoi consistera le rôle de ce dernier au poste de gardien immobilier :

Davies: Well, I... I never done caretaking before, you know... I mean to say... I never... what I mean to say is... I never been a caretaker before.

Pause.

Aston: How do you feel about being one, then?

Davies. Well, I reckon... Well, I'd have to know... you know...

Aston: What sort of...

Davies. What sort of... you know...

Pause.

Aston. Well, I mean....

Davies: I mean, I'd have to I'd have to...

Aston: Well, I could tell you⁶⁸²....

⁶⁸⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 51.

⁶⁸¹ P. Duthereins, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel » in *Écriture et Silence au XXe siècle*, p. 139.

⁶⁸² *The Caretaker*, Plays 2, p. 40- 41.

Les mots deviennent ainsi des écrans empêchant toute lecture distincte des choses. Personne n'est à l'abri du piège qu'est devenue la parole. Certains locuteurs trouvent les voies et moyens pour donner aux mots de nouvelles significations. Et pour illustrer cela, considérons un instant l'échange verbal, dans *Tea Party*, entre Disson et ses parents qui sont venus lui rendre visite. À la curiosité de ses visiteurs sur le miroir qui attire tant leur attention, Disson répond par un discours de l'à-peu-près qui n'aidera pas le spectateur à avoir une idée précise sur la valeur marchande réelle dudit objet.

Father: I bet it must have cost you a few bob.

Disson: It wasn't cheap. Father. Cheap?

Mother: What a beautiful mirror.

Father: Cheap? Did you hear what he said, Dorah? He said it was not cheap!

Mother: No, I bet it wasn't⁶⁸³.

Nous assistons presque au même scénario dans *The Basement* où malgré le désir de Law de connaître l'âge de Jane, il bute sur le manque de bonne volonté de son interlocutrice qui ne se montre pas disposée à lui répondre clairement:

Law: How old are you?

Jane : I'm very young⁶⁸⁴.

Nous pouvons noter que, dans *The Room*, Mr Kidd, le propriétaire de l'immeuble ne sera pas plus clair que Disson ou Jane dans ses propos, car il ne donnera jamais un chiffre pour permettre à Rose de savoir le nombre d'étages dont il dispose. Pour éviter de l'informer, il se réfugie derrière de faux prétextes, des éléments qui ne peuvent pas expliquer sa prétendue ignorance du nombre exact d'étages : « Floors. (He laughs.) Ah, we had a good few of them in the old days⁶⁸⁵. » Même si Mr Kidd daigne discuter avec Rose, il n'acceptera jamais de s'engager quand il faut l'éclairer sur certaines questions. Il est plus enclin à entretenir le mystère autour de la réalité immobilière qu'à donner des détails sur celle-ci. Rose ne saura jamais le nombre d'étages qu'il y avait ou qu'il y a maintenant dans cet immeuble :

Rose: How many have you got now?

Mr Kidd: Well, to tell you the truth,

⁶⁸³ *Tea Party*, Plays 3, p. 130.

⁶⁸⁴ *The Basement*, Plays 3, p. 149.

⁶⁸⁵ *The Room*, Plays 1, p. 108.

I don't count them now⁶⁸⁶.

Ce prétendu aveu d'ignorance ne traduit rien d'autre que la nature du discours du personnage de Pinter. En conséquence, dire que son discours est pintérien revient à préciser qu'il ne peint rien, c'est-à-dire qu'il ne laisse apparaître la réalité de manière nette et précise. Pour la plupart du temps, il est soit flou, soit élusif quand il s'agit de se prononcer clairement et définitivement sur le monde des choses et celui des idées. Cependant, dans le règne de méfiance et de suspicion, le silence peut constituer un refuge pour l'ignorance, les limites de l'avoir cognitif, des connaissances, etc., d'un locuteur qui veut éviter de révéler son vrai visage.

Contrairement à Antonin Blond, le protagoniste du roman de Triolet, *L'Inspecteur des ruines*, qui n'est pas tombé dans la tentation de se forger une nouvelle identité après la deuxième guerre mondiale (« Acte de naissance, documents, Papiere, tout avait péri. Si je l'avais voulu, si j'en avais besoin, j'aurais pu créer un homme de toutes pièces, m'inventer une origine, un nom, une histoire... une aubaine pour un assassin, un cambrioleur, un collaborateur. J'ai gardé mon pauvre nom de pauvre type, je n'ai rien à cacher. Antonin Blond j'étais, Antonin Blond je reste⁶⁸⁷ »), le Davies de Pinter ne s'est pas gêné de s'en procurer. Il s'appellerait Davies ; Jenkins serait son pseudonyme, un surnom auquel il a l'habitude de répondre tout de même.

Davies: My real name's Davies.

Mick: What's the name you go under?

Davies: Jenkins!

Mick: You got two names. What about the rest⁶⁸⁸?

Un réel flou subsiste autour de ce personnage ; la « volonté » qu'il affiche en répétant inlassablement qu'il veut se rendre à Sidcup pour récupérer ses papiers n'est qu'un endormissement verbal. Il veut faire croire par les mots, ce qui n'existe que subjectivement. En dehors des mots, toutes les prétentions de Davies s'effondreront à coup sûr. Voilà pourquoi dans *Conversations With Pinter*, notre dramaturge fustige ces discours qui ne font que masquer la vérité des choses et qui ne visent qu'à endormir l'opinion publique :

⁶⁸⁶ *Id.*

⁶⁸⁷ Elsa Triolet, *L'Inspecteur des ruines*, p. 33.

⁶⁸⁸ *The Caretaker*, Plays 2, p. 71.

Many people live a life of intimidation, even if they don't realize it. They are essentially citizens without a role, and they are undermined, Bewildered and intimidated. This is to do with a very successful pattern of lies, which government actually tells to the citizens, and, I have to say, which is repeated in so much of the media. You're told that you're a happy man, it's a wonderful society, everything is fine. We're told that this is a free country. We're told that we live in a democracy. The actual facts simply do not correspond to the language used about those facts⁶⁸⁹.

Lors même que *The Caretaker* nous frapperait par la démangeaison verbale qui habite Davies, gardons-nous tout de même de tomber dans le piège sonore des mots, de ce qu'ils prétendent dire. Car, ce que Davies cherche à nous cacher dit plus qu'il est que ne le permettent les mots qu'il prononce. Et précise encore Joseph Rassam, « si la parole caractérise l'homme, c'est le silence qui le définit⁶⁹⁰ ». Par là, nous arrivons à comprendre, à travers les attaques incessantes de Davies contre tout le monde, y compris sa propre femme, qui il est véritablement. Pour ne laisser rien de négatif sur sa personne filtrer, Davies continuera à parler négativement des autres. Insistons-y : ce qu'il dit sur les autres nous permet de comprendre ce qu'il ne consent pas à dire sur sa propre personne. Il serait un type asocial, car n'ayant aucune prédisposition grégaire. La vie en groupe serait trop compliquée pour lui. Il faut ajouter que plusieurs personnages sont frappés par cette promptitude à manipuler ou à déformer les faits. Dans cette situation où la présence de Godberg et de McCann devient insupportable et gênante, Stanley cherche des ruses pour échapper à la violence. De telle sorte qu'il n'hésite pas se fabriquer une autre image différente de celle que McCann et son compagnon ont de lui:

Stanley. You'll find it very bracing.

McCann. Do you fin dit bracing ?

Stanley. Me ? No. But you will. (He sits at the table.) I like it here, but I'll be moving soon. Back home. I'll stay there too, this time. No place like home. (He laughs.) I wouldn't have left, but business calls. Business called, and I had to leave for a bit. You know how it is.

McCann (sitting at the table, left). You in business?

Stanley. No. I think I'll give it up. I've got a small private income, you see. I think I'll give it up. Don't like being away from home. I used to live very quietly— played records, that's about all. Everything delivered to the door. Then I started a little private business, in a small

⁶⁸⁹ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, Londres, NickHern Books, 1994, p. 85.

⁶⁹⁰ Joseph Rassam, *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de Toulouse-Le Mirail, 1980, p. 40.

way, and it compelled me to come down here— kept me longer than I expected. You never get used to living in someone else's house. Don't you agree? I lived so quietly. You can only appreciate what you've had when things change. That's what they say, isn't it? Cigarette?

Stanley ne réussit pas à nouer une relation amicale avec son interlocuteur en l'invitant à fumer « cigarette ? ». McCann a bien compris l'intention derrière cette proposition. D'où sa réplique: « I don't smoke⁶⁹¹», pour freiner tout effort de rapprochement entre eux. À l'instar de ce qui se passe dans le texte original, *The Dreaming Child* de Karen Blixen, dans la version cinématographique de la nouvelle, Pinter montre que les secrets d'hier peuvent se révéler au grand jour avec le temps. Emily avoue plus tard à son mari que Jack, l'enfant qui vient de mourir était le sien : « That boy was my child⁶⁹². » L'ignorance de Jack des secrets autour de sa naissance et de ses parents est moins grave que celle de Tom dont la femme n'a cessé l'expression d'une certaine forme d'insincérité verbale et gestuelle qu'après le décès de leur enfant « adoptif ». Avant de prendre l'initiative d'expliquer que Jack est le fils qu'elle a eu avec son amant Charley White lors du séjour de Tom en Chine, Emily a toujours cherché à faire croire à son mari que la stérilité serait à l'origine de leur problème d'avoir un enfant: « He [the doctor] said it is impossible to establish conclusively whether a woman is barren or not (...) It seems to me there is no way of knowing anything about these matters⁶⁹³. »

Dans *The Servant*, si le public est bien informé, Tony, le patron de Barrett est dans la plus grande ignorance des rapports qui existent entre celui-ci et Vera. Si Barrett ose se référer à Vera comme sa sœur qui va venir leur rendre visite (« My sister is arriving tomorrow sir, as you agreed⁶⁹⁴ »), nous, en ce qui nous concerne, nous aimerions pouvoir le croire, mais vu les éléments que nous avons recueillis lors de leur échange téléphonique, nous comprenons autre chose :

Vera's voice: All right. I've bought something new. I'm wearing it now.

Barrett: Oh.

Vera's voice: I'll show it to you if you're being a good boy.

Barrett: I am. Are you being a good girl?

⁶⁹¹*The Birthday Party*, Plays 1, p. 33-34.

⁶⁹²*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.548.

⁶⁹³*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.473.

⁶⁹⁴ *The Servant*, Screenplays 1, p. 29.

Vera's voice: What⁶⁹⁵?

En investissant leurs silences, c'est-à-dire leurs énoncés allusifs, nous relevons une certaine intimité que partagent les deux interlocuteurs. Cela revient à dire que ce qui lie Vera à Barrett est autre chose des liens de sang. Contrairement à ce qu'il veut faire croire à son employeur, nous le voyons comme le petit ami de Vera.

Ce n'est point un hasard si des allumettes introduites au moment où Gus et Ben discutent de matches de football. L'intention est de montrer que le langage ne facilite pas les choses à l'homme, à cause des problèmes tels que l'homonymie. Dans *The Dumb Waiter*, quand le contexte est clairement défini, le mot « matches » peut traduire cette pratique sportive qui se joue avec onze joueurs de chaque côté, mais aussi avec la présence du public auquel on se réfère souvent comme le douzième homme, d'où les douze brins d'allumettes (« Gus empties twelve matches into his hand⁶⁹⁶ »). Vouloir disputer un match de football sans un public, c'est sans enjeu, sans intérêt, c'est comme un monde sans Dieu :

You know what it'll be like, such a vacuum? It'll be like England playing Brazil at Wembley and not a soul in the stadium. Can you imagine? Playing both halves to a totally empty house. The game of the century. Absolute silence. Apart from the referee's whistle and a fair bit of fucking and blinding. If you turn away from God it means that the great and noble game soccer will fall into permanent oblivion. No score for extra time after extra time after extra time, no score for time everlasting, for without end. Absence. Stalemate. Paralysis. A world without a winner⁶⁹⁷.

Formulons les choses plus précisément : pour ce qui est d'homonymie, seuls le contexte et le cotexte ou le rhème, c'est-à-dire les autres éléments qui accompagnent le thème, peuvent nous donner des orientations claires ou nous aider à comprendre la réalité désignée. Néanmoins, les difficultés liées au langage ne sont jamais réglées, parce que certains locuteurs peuvent parfois dans un échange verbal recourir à des figures de style ou de rhétorique, afin de laisser leurs interlocuteurs dans l'ignorance. Cela se perçoit à travers un mauvais usage d'un mot ou d'un syntagme nominal ou verbal :

Ben. Go and light it.

Gus. Light what?

Ben. The kettle.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶⁹⁶ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 123.

⁶⁹⁷ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 412.

Gus. You mean the gas.

Ben. Who does.

Gus. You do.

Ben. What do you mean I mean, I mean the gas?

Gus. Well, that's what you mean, don't you? The gas.

Ben. If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle?

Gus. How can you light a kettle?

Ben. It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!

Gus. I've never heard it⁶⁹⁸.

Là, l'emploi catachrétique de cette expression : allume la bouilloire (en lieu et place d'allumer le gaz) fait régner une certaine méprise entre les deux personnages et décélère le rythme de l'échange. Verbalement, les choses ne peuvent pas avancer, faute d'un consensus définitionnel sur les termes. Le même problème surgit dans *Old Times* où le recours à une expression métonymique (« a wonderful casserole ») crée un silence, un vide entre deux interlocuteurs. En effet, Anna reste incomprise en usant d'un langage au-dessus de Deeley ; ce décalage oblige ainsi un devoir d'explication :

Anna: You have a wonderful casserole.

Deeley: What?

Anna: I mean wife. So sorry. A wonderful wife.

Deeley: Ah.

Anna: I was referring to the casserole. I was referring to your wife's cooking⁶⁹⁹.

Au plan sémantico-pragmatique, Pinter ne perd pas de vue le caractère arbitraire du langage. Aussi multiplie-t-il des exemples pour montrer jusqu'où l'usage particulier de certains mots peut amener les locuteurs et créer des malentendus dans une discussion. *Moonlight* en donne une parfaite illustration :

Bel: The term 'taking the piss', however, was not known to us.

Andy: It means mockery! It means to mock. It means mockery! Mockery! Mockery!

Bel: Really? How odd. Is there a rational explanation to this?

Andy: Rationality went down the drain donkey's years ago and hasn't been seen since [...] ⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 125.

⁶⁹⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 258-259.

⁷⁰⁰ *Moonlight*, Plays 4, p. 322.

Ne soyons pas surpris de voir Bel stupéfaite (« nonplussed⁷⁰¹ ») : non seulement elle a toujours suivi une éducation religieuse qui interdit ce genre d'expression, mais aussi aucun lien rationnel et fixe n'existe entre le signifiant et le signifié. Visiblement, elle n'a pas pu s'empêcher de s'interroger sur cette mutation sémantique qui fait que l'on passe de pisser à se moquer de quelqu'un. En tous les cas, on pourrait parler ici, eu égard au changement radical de signification, de mutabilité verbale ou d'instabilité sémantique que le spectateur peut peu ou prou appréhender clairement, à nouveau, dans le dialogue entre Fred et Jake :

Fred : When I say 'you' I don't of course mean you. I mean 'they'.

Jake: When you say 'they' I take it you don't mean 'they'⁷⁰²?

De cela, nous retenons que le langage n'est pas un outil fiable. Se fier à l'élément verbal, c'est se retrouver avec une part de mensonges ou de vérités, ou les deux à la fois. En nous tenant à l'échange entre la jeune femme qui est venue rendre visite à sa sœur malade et le psychiatre dans *A Kind of Alaska*, nous nous rendons compte des inconstances dont le langage est capable :

Shall I tell her lies or the truth?

Hornby: Both⁷⁰³

Concrètement, en autorisant Pauline à tenir des propos à la fois mensongers et vrais à sa sœur, Hornby confirme toutes les raisons pour se défier du langage. Toutefois, on ne pourrait finir avec ce sujet sans souligner la question de la fragilité de la parole. Et comme le résume la proposition gnominique : les paroles s'envolent, pendant que les écrits restent. C'est d'ailleurs ce qui est mis en scène dans *The Hothouse*. Faute d'avoir consigné des faits concernant les patients dans ce centre psychiatrique dans le registre (« I haven't written a single thing down in this diary for a whole week⁷⁰⁴ »), Roote se retrouve sans aucune donnée factuelle.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 321.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 338- 339.

⁷⁰³ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 176-177.

⁷⁰⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 192.

II.3. L'écriture face aux défis du temps

II.3.1. Mémoires oubliées et faits ensevelis

Si l'anamnèse est certes le rapport de la mémoire au temps, chez Pinter, l'accent est mis sur les conséquences de la fragilité de cette relation sur le langage. Ce qui rend souvent ce lien fragile est l'écoulement temporel, la fatigue, l'âge et la labilité. Rappelons-le, « la mémoire est un réceptacle doté d'une capacité déterminée, dans lequel des entités cognitives sont emmagasinées⁷⁰⁵ ». Il est évident qu'il y aurait des éléments qui ne sauraient résister à l'épreuve du temps ou d'autres expériences. En se reportant, par exemple, à *The Dumb Waiter*, on découvre que quand la fatigue s'empare de l'individu, elle rompt son contact avec la réalité, ce qui se répercute inévitablement dans ses capacités mémorielles. La fatigue corrompt ou inhibe l'esprit ; quand elle advient, une certaine opacité façonne la vue et la vision du sujet. Et ce n'est pas Gus, dans la pièce ci-dessus, qui dira le contraire ; car son expérience met à jour la rupture de l'individu d'avec la réalité qui peut survenir dans les moments où l'épuisement éprouve les corps : « I thought these sheets didn't look bright. I thought they ponged a bit. I was tired to notice when I got in this morning. Eh, that's taking a bit of liberty, isn't it⁷⁰⁶? » Dans cette même pièce, on peut constater que le passé n'est jamais évoqué sans problème. Ainsi, le spectateur peut vite noter qu'au moment où Gus prétend encore se souvenir précisément de ce qui s'est passé, il y a quelque temps, Ben commence par le nier avant de se rendre à l'évidence, le temps d'un éternuement :

Gus: You were there yourself.

Ben: Not me.

Gus. Yes, you were there. Don't you remember that disputed penalty?

Ben: No.

Gus: He went down just inside the area. Then they said he was just acting.

I didn't think the other bloke touched him myself. But the referee had the ball on the spot.

⁷⁰⁵ Monique Canto-Sperber, *Les Paradoxes de la connaissance : essais sur le Ménon de Platon*, Paris,

Odile Jacob, 1991, p. 346.

⁷⁰⁶ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 120.

Ben: Didn't touch him! What are talking about? He laid him out flat⁷⁰⁷!

De cette discussion, nous pouvons retenir la fragmentation des expériences antérieures. Le passé, précisons-le, n'est jamais une réalité qui se restitue intégralement. Il ne peut resurgir qu'à travers des fragments, car n'eût été la mention de cet incident, peut-être Ben n'aurait jamais pu revivre ce match de football auquel Gus fait allusion dans leur échange. Encore faut-il souligner que malgré tous leurs efforts, ils n'arriveront jamais à rendre compte au spectateur de tout ce qui s'est passé ce jour-là, à cet endroit-là et à cet instant-là au détail près, d'autant plus qu'au fur et à mesure que leur discussion continue les choses deviennent floues et la controverse grande :

Gus: Not the Villa. The Villa don't play that sort of game.

Ben. Get out of it.

Pause.

Gus: Eh, that must have been here in Birmingham.

Ben. What must be?

Gus. The Villa. That must have been here.

Ben. They were playing away⁷⁰⁸.

Quoique le présent serve de cadre temporel à ces deux interlocuteurs pour revenir sur leurs anciennes expériences, il convient de préciser que ce temps ne peut être une référence témoin sur laquelle on peut compter pour départager Ben et Gus. En réalité, ce qui leur reste du visage du passé ne se réduirait qu'à une trace. Cette trace que l'on peut nommer « illéité du passé », c'est-à-dire « la perte de ce qui ne se perd qu'en étant retrouvé, de ce qui est sans cesse retrouvé de ce qu'on le perd⁷⁰⁹ » met le spectateur dans une situation souvent embarrassante. Le passé devient pour ainsi dire une sorte de présence-absence. On remarque également ce caractère d'un passé qui s'offre et qui se dérobe à la fois dans *Old Times*. Rien n'y est figé, tout est à redéfinir et à revoir ; avec le temps, même l'amitié souffre. Elle cesse d'être ce qu'elle était hier, telle qu'elle se révèle dans le dialogue entre Kate et son mari, Deeley :

Kate: The word friend ... when you look back ... all the time.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁰⁹ Paul Ballanfat, *Unité et spiritualité : Le courant Melâmî Hamzévî dans l'Empire ottoman*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.237.

Deeley: Can't you remember what you felt?

Pause

Kate: It is a very long time⁷¹⁰.

Ce qui expliquerait l'incapacité à revivre pleinement ce qui s'est passé antérieurement, c'est l'instabilité de la mémoire humaine. L'être humain disposerait d'une mémoire qui, sans cesse, navigue dans le temps et dans l'espace, et rencontre des réalités qui sont rédhibitoires à toute connaissance sûre et fiable. Peut-être est-ce pour cette raison que, dans *Old Times*, Deeley nous dresse le portrait mnémonique de sa femme, Kate (« It just floats away⁷¹¹ ») ou, plus encore, telle qu'Anna la décrit (« She was always a dreamer⁷¹² »). L'entourage de Kate est loin de se tromper ou d'inventer des histoires quant à sa relation difficile avec le passé, car elle-même finit par le montrer clairement et corroborer leurs dires : « I was interested once in the arts, but I can't remember now which ones they were⁷¹³. » C'est particulièrement dans *Moonlight* que Pinter entend marquer l'esprit du spectateur sur l'existence d'une sorte de fossé de « discrepancy⁷¹⁴ » entre l'individu et ce qu'il aurait connu ou vécu par le passé :

Ralph: Tell me I often think of the past. Do you?

Andy: The past? What past? I don't remember any past [...] ⁷¹⁵.

Les personnages de Pinter ont des soucis avec le passé, qu'il soit lointain, récent, il leur est toujours un obstacle presque insurmontable. Ainsi qu'il le montre dans *Celebration*, le temps qu'arrivent leurs commandes, certains dans ce groupe qui est venu célébrer les années de mariage dont Lambert, le mari ignore le nombre (« We've been married for more bloody years than I can rember and it don't seem a day too long⁷¹⁶ »), ont déjà oublié ce qu'ils ont commandé comme plats à manger. On comprend aisément pourquoi Lambert ne peut se souvenir du nombre exact d'années de vie commune avec sa femme, Julie. Sa mémoire est défectueuse, comme on peut le voir à travers les problèmes liés à sa commande : « And for me. I mean what about

⁷¹⁰ *Old Times*, Plays 3, p. 246.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 262.

⁷¹² *Ibid.*, p. 261.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 275.

⁷¹⁴ *The Hothouse*, Plays 1, p. 191.

⁷¹⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 378.

⁷¹⁶ *Celebration*, Plays 4, p. 479.

me? What did I order? I haven't the faintest idea. What did I order⁷¹⁷ ? » Par rapport à ce sujet, nous pouvons également souligner ceci : il arrive que certains individus s'appuient sur le passé, par exemple, non pas qu'il soit le leur, mais parce que tout simplement ils y voient des éléments et des réponses qui les aident à faire face à un présent qui leur refuse droits et privilèges. Et l'on note tout de suite cela, lorsqu'on considère les propos de Max sur la vie de son père : « Our father! I remember him. Don't worry. You kid yourself. He used to come over me and look at down at me. My old man did. He bend right over me, then he'd pick me up. I was only that big. Then he dandle me. Give me the bottle. Wipe me lean. Give me a smile. Pat me on the bum. Pass me around, pass me from hand to hand. Toss me up in the air. Catch me coming down. I remember my father⁷¹⁸. » On sent à travers ce passage l'effort de Max pour convaincre son frère, Sam qu'il était l'enfant le plus aimé de leur père. L'objectif du personnage est de montrer à son entourage qu'il est l'héritier légitime de la maison, ce que les autres membres de la famille tenteraient de lui dénier. En l'examinant de plus près, on voit clairement par la fin de sa réplique (« I remember my father ») une tentative d'exclure Sam qui, à travers le rappel « Our father's house⁷¹⁹ », entend préciser qu'ils ont les mêmes droits sur cette maison léguée par leur père. Ce même procédé utilisé par Max pour légitimer ses droits exclusifs sur la propriété immobilière laissée par son défunt père est repris plus ou moins subtilement par Mr Kidd qui, dans *The Room*, en tant que propriétaire de l'immeuble, fait référence au passé dans le seul but, celui de revendiquer tout ce qui y est. En prétendant avoir vu la berceuse ici, auparavant, il cherche à justifier à en être le propriétaire :

Mr Kidd: I seem to have some remembrances.

Rose. It's an old rocking chair.

Mr Kidd: Was it here when you came?

Rose: No; I brought it myself.

Mr Kidd: I could swear blind I've seen that before⁷²⁰.

En réalité, en se servant du passé, Mr Kidd entend semer le doute dans l'esprit de sa locataire. Son but est de lui faire croire que la berceuse fait partie de

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 440.

⁷¹⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 27.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷²⁰ *The Room*, Plays 1, p. 90.

son patrimoine mobilier. L'œuvre de Pinter nous éclaire sur le rapport de l'écriture à l'histoire. Dès l'instant où l'on essaie d'explorer le passé, des difficultés liées à la labilité de la mémoire ne tardent pas à apparaître. En effet, avec le temps, la mémoire s'étiole et ceci n'est pas sans conséquences sur l'expression verbale. Cette labilité de la mémoire est à la base de la subjectivité mémorielle ou de l'incomplétude narrative. Les personnages s'emploient tant bien que mal à reconstruire la « réalité » historique, mais elle ne laisse apparaître, pour eux, que quelques menus fragments. Dans son rapport à la mémoire, le langage souffre toujours de manque. Il appert que plus les individus s'emploient à parler des expériences mnémoniques, plus ils en taisent, ils en oublient l'essentiel. Le travail mnésique est plus difficile, puisqu'il dépend de ce qui est plus ou moins enfoui et profond. Peu importe ce que nous faisons et la manière dont nous œuvrons pour faire remonter à la surface ces réalités profondes du passé, nos efforts risquent d'être voués à l'échec. Et pour cause, le langage se révèle pauvre et limité pour dire justement ce qui est étroitement lié au temps ou qui le transcende. Au fil du temps, des événements, des faits et des dires sont soumis aux lois du silence. Les mots du langage n'arrivent plus à en parler, et ce, malgré les tentatives d'un déploiement verbal. Le langage est bloqué, puisque la mémoire qui lui assurait de la matière est labile et stérile. Cela revient à résumer que « quand nous avançons en âge, le passé s'estompe et s'éloigne dans notre souvenir — et le reste est silence⁷²¹ ».

Quelles que soient les épreuves traversées par Stanley depuis son fameux concert à Lower Edmonton, il est difficile de ne pas émettre de réserves par rapport à ce qu'il nous dit de son passé. Compte tenu de nombreuses versions contradictoires dans ses récits, il n'est plus aisé d'accorder du crédit à la gloire qu'il aurait connue. Nous doutons de sa connaissance de l'Irlande ; il n'y fait référence que parce qu'il soupçonne que Goldberg et McCann en seraient originaires. Ainsi, pour leur faire plaisir et établir une ambiance bon enfant, il vante les qualités des hommes de ce pays: « I know Ireland very well. I've many friends there. I love that country and I admire and trust its people. I trust them. They respect the truth and they have a sense of humour. I think their policemen are wonderful. I've been there. I've never seen such sunsets [...] »⁷²² » D'ailleurs, ce qui suit exactement ces propos élogieux sur

⁷²¹ M. Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 200.

⁷²² *The Birthday Party*, Plays 1, p. 36.

l'Irlande vient démontrer que son intention est de lier une amitié circonstancielle avec ces nouveaux arrivants dont il redoute la violence destructrice : « What about coming out to have a drink with me? There's a pub down the road serves draught Guinness. Very difficult to get in these parts⁷²³ ». Avec Stanley ou avec d'autres personnages, la réalité historique est le plus souvent occultée. Les dates se mélangent dans la tête de Stanley, mais aussi dans celle de Meg. À telle enseigne que leurs discours nous plongent dans une situation d'incertitude. Certains gestes et silences témoignent d'une certaine anachronologie et montrent les deux personnages ne disposent que de moyens dérisoires pour essayer vainement de rattraper le temps qui leur échappe. La fragmentation de la temporalité est par ailleurs à la base des contradictions au sein même de leurs discours. Dès l'instant où ils ne peuvent plus se situer dans une suite chronologique juste, les réalités qu'ils abordent ne peuvent être perçues que confusément. Il en découle donc que quand les repères temporels sont déconstruits, le langage est traversé *ipso facto* par la confusion. Qu'il s'agisse d'un passé lointain ou récent, il n'est pas toujours facile de parler des expériences, des faits ou des événements antérieurs sans voir une importante part échapper à la saisie des mots. Aborder le passé, c'est se tourner, comme le dit Pinter lui-même, vers des jours silencieux (« silent days »). Dans le silence du temps, nous le verrons un peu plus loin, Derrida nous apprend que l'individu ne fera entendre qu'une partie de son existence vécue, puisque l'esprit et le langage sont sélectifs.

De plus, s'il est difficile de se rappeler avec précision un vécu antérieur pour en parler sans zones d'ombre, que dire alors d'un individu qui essaie tant bien que mal de se prononcer sur des réalités passées dont il n'a pas été témoin ? Jugeant que personne dans le groupe de jeunes étudiantes qu'il accompagne ne peut ni corroborer ni rejeter certaines données historiques du film *Reaching for the Moon* auquel il fait allusion, le technicien du studio se lance dans des rappels historiques portant sur une scène particulière : « Remember that scene in 'Reaching for the Moon' when Pola Negri ran out of the house down to the lake ? This is where we shot it. No, of course you wouldn't remember, you're too young [...] ⁷²⁴. » C'est le discours qui pâtit lorsque des souvenirs s'effacent ou ont du mal à refaire surface. Toute la réalité historique passe dans le silence, car il n'existe aucun moyen verbal pour l'exprimer. Comment

⁷²³ *Ibid.*, p. 36.

⁷²⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 448.

pouvons-nous alors recourir au silence pour comprendre et prendre en charge ce que le langage n'arrive pas à dire ? Le silence ne saurait aider à se figurer ce que le discours échoue à dire en raison d'une mémoire défectueuse que s'il est la première étape d'une phase de fouille qui prend en compte des données contextuelles spatiales et temporelles. À cet égard, le silence constitue une force de concentration studieuse, de réflexion et d'interrogations qui visent à récupérer ce que la mémoire se montre incapable de restituer. Et ce, d'autant plus qu'il ne subsiste que des réminiscences, des souvenirs vagues et confus, à cause de l'effritement du temps, comme le déclare Ellen dans *Silence* : « Yes, I remember. But I m never sure that what I remember is of today or of yesterday or of a long time ago. And then often it is only half things I remember, half things, beginning of things [...] »⁷²⁵.

Au fil du temps, beaucoup d'oublis surviennent, et comme certains personnages ont du mal à se souvenir fidèlement du passé, ils essaient de remplacer les événements qui leur échappent par des éléments qu'ils inventent. Ce qu'ils racontent est différent de ce qui a été, de ce qui a existé. Parallèlement, d'autres discours ne se font pas entendre, car avec le travail du temps, ils sont presque entièrement érodés. Ils n'existent plus dans la tête de certains individus comme l'atteste l'échange entre Emma, Jerry et Robert dans *Betrayal* :

Emma: It may be the best thing he's written, but it's still bloody dishonest.

Jerry: Dishonest? In what way dishonest?

Emma: I've told you, actually.

Jerry: Have you?

Robert: Yes, she has. Once when we were all having dinner,

I remember, you, me, Emma and Judith [...] »⁷²⁶.

Le passé n'est pas bien connu, le présent est mal vécu, pendant que le futur reste flou dans le discours du personnage. Malgré tout cela, ce que dit cette parole creuse ne pourrait être intéressante que dans la mesure où elle suscite des interrogations et incite à recourir au silence. Nous serions tentés de dire que n'eût été cette parole dépourvue de toute signification, l'opportunité du silence ne pourrait être justifiée. Le langage textuel est fait d'espaces de vide, d'éléments omis volontaires ou laissés au public. Au vingtième siècle, l'écriture choisit plus que jamais de s'abstenir de tout dire, de tout révéler, d'autant plus que des expériences du passé se montrent

⁷²⁵ *Silence*, Plays 3, p. 214.

⁷²⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 54.

profondes et fuyantes. Le passé peut être défini comme un intervalle de temps pendant lequel des faits, des événements se sont déroulés et dont l'existence ne peut être évoquée que grâce à l'instant présent. À mesure que l'on s'avance dans le temps, certaines réalités dites du passé se perdent, pendant que d'autres restent floues :

Ralph : Yes, things happened. Things certainly happened. All sorts of things happened.

Bel : All sorts of things happened.

Andy : Well, I don't remember any of these things. I remember none of these things⁷²⁷.

Ce qui se dégage de cet exemple est qu'un personnage peut se retrouver sans le moindre élément du passé. Car l'oubli, qui est le principal facteur destructeur des données historiques ou temporelles, fait irruption et efface tout ou une partie de ce que l'esprit gardait jusque-là.

La profondeur et la dimension du silence évoluent d'une période à une autre, par exemple, les limites de la connaissance humaine avant Auschwitz deviennent plus considérables après cette monstrueuse expérience de destruction. Le langage nous plonge dans une sorte d'incertitude, ceci est d'autant plus manifeste puisqu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses, de la réalité. Les mots n'aident plus à comprendre les expériences passées, car ils ne les évoquent que de manière partielle et parcellaire, et au demeurant le passé n'est pas évoqué à des fins anamnétiques. Ce que certains récits font entendre ne constituerait qu'une infime partie de l'iceberg « historique », de cette réalité verbalement incommensurable, d'autant plus que non seulement « le langage est lié directement à ce processus ; lorsque notre passé disparaît, c'est une partie de nous-mêmes qui reste incréée par les mots⁷²⁸ », mais surtout parce que comme l'affirme Colton, un des personnages de *The Go-Between*, « the past is a foreign country. They do things differently there⁷²⁹ ». Il y aurait une part d'inénarrable dans la réalité historique, des éléments qui ne s'offriront jamais à la mémoire et aux mots. Si bien que vouloir rendre compte des faits, des expériences, des réalités déjà écoulées, c'est se lancer dans une voie où beaucoup de questions resteront à jamais sans réponse, vu l'insuffisance, voire le manque d'informations auxquelles les générations à venir seront appelées à faire face. Le silence autour du fait historique peut se comprendre dans la mesure où plus le temps passe, plus l'effort d'en parler au présent devient difficile ou d'en faire mention au

⁷²⁷ *Moonlight*, Plays 4, p. 378-379.

⁷²⁸ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, p. 219.

⁷²⁹ *The Go-Between*, Screenplays 2, p. 3.

futur devient caduc, pour ne pas dire impossible, du fait des dégradations matérielles et l'évolution immatérielle (manière de voir) qui seront à l'origine de l'écart discours-réalité. Il arrive que le temps prenne le pas sur le discours ; il ne laisse aucune chance aux mots. Faute de temps, des interlocuteurs se voient ainsi dans l'obligation de surseoir à leur échange. Ainsi, l'espoir de voir le discours reprendre un jour ou se taire à jamais ; remis à plus tard ou renvoyé aux calendes grecques est étroitement lié à la loi du temps dont les contours et les mécanismes dépassent souvent l'entendement de l'être doué de parole. Ce temps qui échappe au contrôle humain, rendant tout discours provisoirement ou définitivement caduc, est une réalité sécable du silence. Quand le discours s'inscrit dans la durée, il est tout à fait concevable que des mots continuent à circuler.

En revanche, une fois que la réalité verbale cesse d'être une donnée mémorable du temps, des silences se créent et s'alourdissent. Si le temps peut exister indépendamment de toute parole, le langage, lui, ne peut se comprendre sans l'existence du temps. C'est dire que tous les mots prononcés ou tus sont logés dans le temps. C'est le temps qui gouverne les silences et les discours.

En considérant alors les écarts qui ponctuent les récits autobiographiques faits par Davies, Aston, Stanley et Goldberg, l'on ne peut s'empêcher de se demander la place qui est réservée à l'objectivité dans le théâtre de Pinter. Ce que ces personnages racontent ne fait qu'épaissir le mystère autour des choses mentionnées. Ce qui se dit oscille entre silences et affabulations, et ce suivant la présence ou l'absence du narrateur dans le récit. Par exemple, pendant qu'un narrateur homodiégétique (présent dans l'histoire) comme Davies se plaît à manipuler la réalité du passé, à en taire ce qui ne l'arrange pas, d'autres hétérodiégétiques (absents de l'histoire) comme ce serveur qui, dans *Celebration*, procède par omissions et suppositions, puisque relayant la parole de son grand-père. Le récit est impossible, dès lors qu'il n'est plus possible de raconter des événements, des faits ou des expériences qui forment une unité et qui font sens. « He was in love, he told me, once, with the woman who turned out to be my grandmother, but he lost her somewhere. She disappeared, I think, in a sandstorm⁷³⁰. » En fait, par la fictionnalisation, ce modèle narratif par lequel le réel est mis à distance pour mieux en explorer les possibles, en échappant aux tyrannies de l'instant, certains

⁷³⁰ *Celebration*, Plays 4, p. 501-502.

personnages de Pinter nous font vivre des histoires et des anecdotes. Bon nombre de récits traversant ses textes sont constitués de faits imaginés ; ils n'ont jamais été vécus, jamais expérimentés. Des personnages, en manque de vie intérieure, de quelque chose de personnel, s'évertuent à inventer des histoires de toutes sortes. Ce qui se raconte n'a jamais été vécu personnellement ; l'autofiction a considérablement gagné du terrain. Le plus souvent, certains de ces discours se trouvent éloignés du réel, du domaine concret ; ils naissent à partir du moment où ceux qui font des récits-souvenirs ou racontent des anecdotes savent qu'ils ne peuvent pas être démentis par leurs destinataires. Il s'agit de confabulations, d'histoires fabriquées de toutes pièces, dont le but est soit de manipuler, soit d'esquiver des situations embarrassantes, et à travers lesquelles, le temps et l'espace sont hors de toute portée. Des récits imaginaires qui relèvent des efforts de dérobades verbales ; des histoires pour ne pas se prononcer sur des questions précises. Le discours quitte le domaine du concret, du vérifiable et trouve des expériences difficilement communicables mais aussi des réalités liminales (peu accessibles) ou inintelligibles. Le passé évoqué dans le discours, et sur lequel beaucoup de personnages s'appuient, permet de fuir le présent, et constitue aussi un moyen pour échapper à toute interpellation sur un futur qui n'est jamais clairement défini. Nous noterons que pour échapper à toute confrontation directe avec sa propre conscience, cette conscience qui devient davantage inquisitrice lorsqu'aucun mot n'est dit, Stanley entame une série de récits à travers lesquels il s'efforce de faire croire que, par le passé, il fut un artiste dont le grand succès fit beaucoup de jaloux. L'on ne peut que se demander s'il s'agit de réalité ou de simulacre. Il est difficile d'accorder du crédit à ce qu'il raconte, puisque ses récits sont truffés d'opacité et de flou. Ils seraient l'expression d'un esprit angoissé et confronté aux menaces, et qui essaie de lutter tant bien que mal par les mots. Par ce discours, Stanley cherche à vivre en dehors du temps et de l'espace, puisque sa présente condition l'angoisse et le traumatise :

Stanley (to himself): I had a unique touch. Absolutely unique. They came up to me. They came up to me and said they were grateful. Champagne we had that night, the lot. (Pause) My father nearly came down to hear me. Well, I dropped him a card anyway. But I don't think he could make it. No, I—I lost the address, that was it. (Pause.) Yes. Lower Edmonton⁷³¹.

⁷³¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 16-17.

Si nous nous attardons sur le rapport du silence au temps, nous arrivons au constat que celui-là s'inscrit plus dans le temps que dans l'espace. Aussi longtemps que le temps (l'existence) prévaudra, le silence va continuer à exister. Vu sous cet angle, nous parlerons du temps d'un silence qui est computable (mesurable). L'arrêt du temps signe l'extinction de toute existence sonore. Il faut noter que le silence de son côté peut être la marque d'un temps déjà écoulé ; il équivaut à l'écoulement de ce temps ponctué par des événements, des faits, de gestes, des paroles et d'autres réalités. Cette succession des heures, des jours, des mois, des années, etc., signe la fin d'une période et le début d'une autre. Il en va autrement du silence du temps qui traduit la cessation de toute activité. Le temps s'est arrêté, cela signifie que rien ne lui survit. Survient alors un silence eschatologique, celui qui symbolise la fin des temps. À ces considérations, nous nous pouvons ajouter la conception de Stoppard du temps et de l'espace. Il admet l'existence d'un temps et d'un espace pour chaque chose : « There's a time and a place for everything⁷³² ». Cela donne une autre dimension au silence qui, à l'instar de la parole, ne peut être compris que dans les cadres spatial et temporel qui lui sont octroyés. Par exemple, ce qui a été, à un moment donné, un objet verbal s'efface et appartient au silence ; cédant ainsi la place à d'autres réalités qui seront soumises au feu des mots. Dans *Celebration*, ce que soulève la négation par Matt de toute mémoire infantile est la question de l'inné et celle de l'acquis : « Children. They have no memory. They remember nothing. They don't remember who their father was or who their mother was. It's all a hole in the wall for them. They don't remember their own life⁷³³. » Pendant que de présumées connaissances avec lesquelles un individu est né s'effacent, d'autres savoirs que son environnement lui permet d'acquérir diminuent au fil des temps. Et, en allant un peu plus loin que Matt, nous découvrons que des éléments restent gravés dans des mémoires, non pas qu'ils aient existé un jour, mais parce que simplement l'esprit se les fabrique. Ce que Jack demande à Emily dans *The Dreaming Child* relève uniquement de son onirisme puéril :

Jack : Is the parrot dead ?

Emily : No, she's not dead. She lives in another room.

Jack : Didn't she like this room ?

⁷³² T. Stoppard, *If You're Glad I'll Be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969, p. 26.

⁷³³ *Celebration*, Plays 4, p. 480.

Emily : She never lived in this room.

Jack : Oh. Are you quite sure⁷³⁴ ?

Le perroquet dont Jack fait mention est une simple rumination d'un enfant qui rêve encore d'animaux. Contrairement à ce qu'il a connu chez Mrs Jones où il n'avait aucun temps libre, maintenant qu'il ne travaille plus, Jack aimerait bien avoir un animal de compagnie pour combattre l'ennui, d'autant plus qu'il semble avoir enlevé de son esprit les jouets qu'il n'a jamais pu avoir dans son enfance.

Toutefois, nous notons que certains éléments du passé sont délibérément omis dans *The Family Voices*. Les locuteurs n'y abordent que quelques sujets qui attirent plus leur attention. Si, par exemple, Mrs Withers refuse de parler de ses voisins, malgré la requête de Voice I, c'est, peut-être, parce que l'expérience douloureuse de la deuxième guerre mondiale a laissé tant de traces dans sa mémoire qu'elle privilégie ces dernières plus que toute autre chose ; et pourtant elle n'en donne que quelques menus détails. Ainsi, elle procède par tri narratif ; ce qui lui permet de s'éloigner des vrais sujets comme de parler de ses voisins :

I ask Mrs Withers about them [her neighbours], but she will talk of nothing but her days in the women's Air Force in the Second World War⁷³⁵.

Les points de suspension qui trouent le récit de Max suivant sur sa connaissance des chevaux indiquent non seulement un manque d'assurance, d'informations ou de données, mais montrent aussi un narrateur en quête d'une version qui puisse l'aider à impressionner verbalement celui qui lui tend l'oreille.

He talks to me about horses. You [Lenny] only read their names in the papers. But I've stroked their manes, I've held them, I've calmed them down before a big race. I was the one they used to call for. Max, they'd say, there's a horse here, he's highly strung, and you're the only man on the course who can calm him down. It was true. I had a ... I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer. Many times I was offered the job—you know, a proper post, by the Duke of ... I forget his name ... one of the Dukes. But I had family obligations; my family needed me at home⁷³⁶.

Il est difficile d'évaluer la part de la vérité et celle de l'affabulation dans les récits de Max. À l'évidence, il nous rappelle Davies qui, dans *The Caretaker*, pour bénéficier d'un traitement de faveur et de tous les égards, revisite sa vie antérieure

⁷³⁴ *The Dreaming Child*, Screenplays 3, p. 493-494.

⁷³⁵ *Family Voices*, Plays 4, p. 135.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 18.

qu'il décrit avec beaucoup de succès et de prestige. Dans ses récits, Davies justifie sa présente vie solitaire comme une conséquence logique de quelqu'un qui refuse de vivre comme les autres qu'il qualifie de malpropres et de sauvages. Il n'en épargne même pas sa femme qu'il aurait quittée à cause de sa mauvaise façon de conduire les tâches domestiques. Ce qu'il tente de faire en ne mettant l'accent que sur ce qui l'arrange, c'est de créer de nouveaux rapports avec le monde qui l'a rudement éprouvé. En racontant des choses qui se seraient passées antérieurement, Davies en profite pour refaire l'histoire à sa faveur, pour sa propre survie. Toutefois, certains propos antilogiques, contradictoires, dans ses récits hypertrophiques montrent qu'il ne donne que des versions enjolivées dans l'intention d'abuser de la naïveté de son entourage :

All them toe-rags, mate, got the manners of pigs. I might have been on the road a few years but you can take it from me I'm clean. I keep myself up. That's why I left my wife. Fortnight after I married her, no, not so much as that, no more than a week, I took the lid off a saucepan, you know what was in it? A pile of her underclothing, unwashed. I've eaten my dinner off the best of plates. But I'm not young any more. I remember the days I was as handy as any of them they didn't take liberties with me [...] ⁷³⁷.

Pendant ce temps, le cas d'Aston nous montre les particularités d'un passé revisité par un esprit « endommagé ». Les trous de mémoire qui traversent son récit se répercutent réellement sur son langage. Au moment où il essaie de revivre les événements antérieurs à son admission au centre psychiatrique, des espaces flous et confus traversent son récit. On constate ainsi chez Pinter que de nombreux personnages se trouvent dans l'obligation de raconter une histoire personnelle pour sauver les apparences auprès de son entourage. Beaucoup d'histoires se multiplient, se succèdent et ont un dénominateur commun, celui de faire bonne impression auprès de ceux qui écoutent. Par exemple, après Max, c'est Sam, l'oncle de Lenny qui s'approprie la parole pour vanter ses talents de chauffeur de taxi reconnus par beaucoup de passagers comme ce vétéran de la deuxième guerre mondiale qu'il vient de conduire à l'aéroport. Néanmoins, il est difficile d'accorder du crédit aux histoires de Sam sur ses prétendus talents de chauffeur qui lui auraient valu une boîte de cigares de la part d'un de ses clients. Les détails dans son récit qui intriguent Max

⁷³⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 7.

resteront entiers, car il feint de ne pas avoir bien compris ce que ce dernier lui demande :

Sam: He [the passenger to the airport] told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.

Max: From what point of view?

Sam: Eh?

Max: From what point of view⁷³⁸?

En réalité, le problème qui est posé par l'expérience, cette réalité liée au passé et qui est diversement appréciée et partagée, c'est sa subjectivité. Chaque personne pourrait donner sa propre version de ce qu'elle a vécu ou de ce qu'elle a traversé, et le faire à sa guise et en fonction de ses calculs, comme nous pouvons le comprendre dans *No Man's Land*, par la voix de Spooner dans un échange verbal avec Hirst:

Hirst. You speak with the weight of experience behind you.

Spooner. And beneath me. Experience is a paltry thing.

Everyone has it and will tell his tale of it⁷³⁹.

L'appréciation et la relation des faits diffèrent d'une personne à une autre, et suivant les circonstances, les intérêts et les enjeux en question. Autrement dit, ce qui peut apparaître verbalement dans la bouche d'un certain type d'un personnage donné peut manquer dans les versions ultérieures. Il y aurait autant d'expériences que d'individus. Et dans chaque relation des faits, il y existerait autant de choses dites que de choses tues, voire plus. À peine Goldberg et Mccan sont-ils arrivés que Meg se met à raconter sa vie et celle des membres de sa famille. Malgré ses efforts d'informer ses nouveaux hôtes sur la vie de Stanley, Meg s'éloigne véritablement de ce que celui-là lui a raconté. Beaucoup d'omissions, mais aussi l'introduction de nouveaux éléments se notent dans la version de Meg répétée à Goldberg et à McCann. En ce qui concerne son expérience malheureuse, ce que Stanley raconte à la page dix-sept n'a rien à avoir avec ce qu'en dit Meg à la page vingt-six: « Meg (faltering). In ... a big hall. His [Stanley's] father gave him champagne. But then they locked the place up and he couldn't get out. The caretaker had gone home. So he had to wait until the morning before he could get out. (With confidence.) They were

⁷³⁸ *The Homecoming*, Plays 3, p. 21.

⁷³⁹ *No Man's Land*, Plays 3, p. 326.

very grateful. (Pause.) And then they all wanted to give him a tip. And so he took the tip. And then he got a fast train and he came down here⁷⁴⁰.» On relève des rajouts ; Stanley n'a jamais dit que son père était à son concert et qu'il lui a offert du champagne. Il n'a jamais dit qu'il a été enfermé dans la salle après son concert jusqu'au lendemain. Et, en aucun moment il n'a mentionné qu'il a pris des pourboires. Des omissions se notent, car dans ce que Meg rapporte, elle ne précise pas qu'au deuxième concert, Stanley a trouvé la salle de spectacle fermée. Tout était fermé, explique-t-il, à cause d'un complot ourdi contre lui par des gens dont il ignore l'identité. Toutes ces références au passé montrent qu'il y a des expériences dont aucune écriture n'arrivera à rendre compte du fait de leur profondeur, de leur immensité ou de leur ampleur. Ceci devient davantage compréhensible si nous devons faire face à ce que Stoppard appelle « senile reminiscence⁷⁴¹ », cet état d'esprit où l'on essaie tant bien que mal de se remémorer du passé. Il ne faut en espérer que des digressions, des approximations ou des affabulations. Toute tentative de rendre compte de la folie humaine à l'origine de la deuxième guerre mondiale est vouée à l'échec. Ce qui s'est passé lors de cette guerre est inénarrable, et qui dit que cela ne peut être raconté affirme indirectement les limites du langage. On le voit chez ceux qui ont été envoyés au front ; même s'ils évoquent des raisons liées au patriotisme, les soldats ne sont pas en mesure d'expliquer pourquoi ils sont là, pour quelle raison ils combattent.

Carr (quietly): We're here because we're here...because we're here

because we're here because we're here because we're here [...]⁷⁴².

Ce discours tautologique et creux rend encore plus opaques les raisons de leur présence sur le théâtre d'opération.

Dans son rapport au temps, le langage se révèle capable de n'exprimer que quelques bribes du passé, du présent, de l'avenir. Avec un tel handicap, certains faits et données ne peuvent exister que parce qu'un « consensus » a été trouvé ; c'est dire que ceux qui les rapportent sont convenus à faire l'impasse sur tout autre propos qui soutiendrait le contraire. Ainsi, on notera qu'il y a beaucoup de silences autour du nombre de victimes durant la seconde guerre mondiale. La réalité historique n'est pas

⁷⁴⁰ *The Birthday Party*, Plays 1, p.26.

⁷⁴¹ T. Stoppard, *Travesties*, p. 22.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 40.

appréciée à sa juste valeur, il y a une part de ce qui la constitue qui est ignorée, tue par ceux qui s'intéressent à elle. Par exemple, là où certains essaient de revoir les chiffres à la baisse, d'autres les gonflent :

Stephen: Time and time again. Twenty million. That's what we've said.

Time and time again. It's a figure supported by facts. We've done our homework. Twenty million is a fact. When these people say

thirty I'll tell you exactly what they're doing- they're distorting the facts⁷⁴³.

The Caretaker montre que si Davies n'a de cesse de faire mention de son désir de se rendre prochainement à Sidcup, malgré les nombreuses procrastinations, c'est parce qu'il a peur du silence du temps. Les nombreuses projections auxquelles il se livre relèveraient de son appréhension d'un temps silencieux ; il se voit dans une sorte d'obligation de projeter dans l'avenir pour s'accrocher à cette vie qui ne cesse de l'éprouver. Ainsi, tous ses discours sur ce qui pourra se passer, comme il le prétend, dans un futur proche sont ce qui pourrait être formulé de la façon suivante : je projette, donc je survis. Il a besoin de cette voix du futur, de ces rêves pour chasser le néant dans lequel il voit une exclusion de la communauté des vivants. Sidcup reste un espace-temps lointain à jamais inaccessible à Davies qui n'en parle qu'à partir de ce que ses impressions lui en inspirent. Il serait à une croisée temporelle où le présent aurait tué le passé, où le futur aurait tué les deux qui, à leur tour, auraient effacé tout horizon postérieur. En somme, quant au temps, il aurait perdu toute référence sûre et solide, et des silences font noter à mesure des échanges et des scènes. « Le temps nu et abstrait est un temps silencieux, mais le devenir rempli d'événements et d'occurrences, mais le devenir meublé de contenus concrets fait du bruit⁷⁴⁴. »

Parler de soi aux autres n'a jamais été facile, surtout, quand on est appelé à faire un flashback dans le passé (référence analeptique). Non seulement, on voudra toujours laisser un pan de mystère, mais aussi le temps est une difficulté supplémentaire. Au fil des années, beaucoup d'éléments nous concernant, nous et notre entourage, se montrent fragiles à l'épreuve du temps. Ce n'est donc qu'à partir de quelques fragments subsistants que des énoncés parcellaires et sélectifs sont produits, ainsi que Derrida l'a mis en lumière : « Quand je parle de mon passé, volontairement ou non, je sélectionne, j'inscris et j'exclus⁷⁴⁵. » Il en résulte des

⁷⁴³ *Precisely*, Plays 4, p. 215.

⁷⁴⁴ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 162.

⁷⁴⁵ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 335.

atrophies dans le contenu biographique. Car, même en décidant de ne mettre que du positif à notre actif, il n'empêche des oublis ou des omissions interviendront inexorablement. Aux problèmes liés à la mémoire et qui font d'elle oublieuse, défaillante, et sélective, il faut ajouter ceux qui pèsent sur le langage et qui le rendent pauvre, incomplet et dissimulateur. Dans une discussion de comptoir dans *Precisely* entre Roger et Stephen, nous portons le regard à la fois sur une certaine forme de dogmatisme et sur une argumentation creuse. Comme Stephen a un esprit monolithique, il n'est pas surprenant de le voir essayer par tous les moyens de nier les chiffres avancés par d'autres personnes sur la même question. Contrairement à la prétention affichée de Stephen qui soutient mordicus « It's twenty million. Dead⁷⁴⁶ », le nombre exact des victimes de la deuxième guerre mondiale est loin de faire l'unanimité. L'existence de silences, de zones d'ombre fait que d'autres individus pensent à d'autres chiffres, et ce au grand dam de Stephen :

Roger: Actually...I've heard that they're talking about forty million.

Stephen: What!

Roger: Oh... you know... fifty... sixty... seventy⁷⁴⁷....

Comme on le voit, l'éristique autour de données numériques sur le nombre de victimes de la seconde guerre mondiale traduit non seulement des silences par rapport à l'événement historique, mais surtout les difficultés du langage à fournir des chiffres précis, par-delà à garantir la précision. À ce sujet, l'existence de certains chiffres n'obéit qu'à des volontés individuelles et subjectives : « Quand l'historien s'accroche à ses vérités, il va sûrement falsifier les faits⁷⁴⁸. »

Dans le scénario inspiré du livre de Fred Uhlmann, *Reunion*, le personnage du père explique que le règne de l'émotion et l'absence de recul font que la réalité autour de la seconde guerre mondiale est quelquefois biaisée, voire falsifiée :

« Excited ! It's a serious matter, that's why ! These people can't think. They're just panicking. They're distorting the truth. They have everything totally out of proportion. All they do is make things worse⁷⁴⁹ ! » S'il est indéniable que beaucoup de juifs ont péri sous la barbarie nazie lors de la seconde guerre mondiale ; ce qui est

⁷⁴⁶ *Precisely*, Plays 4, p. 219.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁴⁸ Louis Zukofsky, cité dans *Rhétorique de la sincérité: La poésie moderne en quête d'un langage vrai* par Nicholas Manning, Paris, Édition Champion, 2013, p. 401.

souvent moins relayé est le nombre impressionnant de combattants juifs qui sont morts pour l'Allemagne, et des vétérans qui ne cachent pas leur fierté d'avoir défendu cette nation : « Twelve thousand Jews died for Germany in the last war ! Proudly ! I was wounded twice ! I have the honour to tell you I was awarded the Iron Cross first class by my country. Yes—I'm proud to be a Jew—but I'm also proud to be a German⁷⁵⁰. » Contrairement au serment d'Hitler pour la domination du monde par la race aryenne ; il y a eu, en face, des gens qui ont lutté pour d'autres valeurs et principes. De vaillants combattants qui se sont levés pour défendre les valeurs universelles prônées par d'éminents artistes et penseurs : « This is the land of Goethe, of Schiller, of Beethoven⁷⁵¹ ! » Par ailleurs, nous sommes amenés à rappeler que n'eût été une situation économique difficile dans les années trente, le nazisme n'aurait jamais cristallisé des frustrations et des déceptions: « A temporary illness—like measles. Once the economic situation improves Hitler will go out of fashion. He won't be necessary. Can't you see that ? I know the German people⁷⁵² ».

Par temporalité du silence, nous nous proposons de subsumer sous ce syntagme nominal les réalités silencieuses d'hier, celles d'aujourd'hui et d'autres qui leur succéderont. Toute proportion gardée, avec le temps, les silences changent en fonction des mentalités, des conditions humaines et matérielles, mais aussi de tant d'autres éléments. Cependant, il faut mentionner que même si des silences arrivent à survivre à certaines périodes de temps, d'autres sont vite dépassés, voire effacés au fil du temps. Certains secrets d'hier cessent de l'être au fil du temps, pendant que d'autres réalités restent présentement peu ou mal connues. On peut imaginer qu'elles seront entièrement perçues dans les années à venir. En ce sens, il peut être affirmé que les secrets, les silences d'une génération ou d'une période de temps sont les débats d'une autre. Dans *The Hothouse*, après l'assassinat de Mr Roote, les gens commencent à découvrir les faces cachées de sa gestion du centre psychiatrique. Même si Gibbs ne redoute plus rien ; beaucoup de tergiversations se notent avant qu'il ne fasse des révélations sur le défunt directeur : « One doesn't like to speak ill

⁷⁴⁹ *Reunion*, Screenplays 2, p.559.

⁷⁵⁰ *Reunion*, Screenplays 2, p. 558-559.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.558.

⁷⁵² *Id.*

of the dead. » Si bien que Lobb, le délégué du ministre de la santé et des affaires sociales dépêché sur les lieux, fait preuve de patience et arrive à trouver quelques subtilités pour en savoir davantage. Ainsi, il ne tarit de compliments à l'endroit de Gibbs :

Lobb (making a note of the name)

Lamb. Well, Gibbs, I would like to say on behalf of the Ministry how very much we commend the guts you've shown.

Gibbs. Thank you, sir. My work means a great deal to me⁷⁵³.

Gibbs finit par céder après avoir entendu tant d'éloges. Contrairement à ses principes de ne dire du mal des morts, il finit par livrer les secrets face à l'obstination de son interlocuteur: « I'm afraid so, sir. Two things especially had made him rather unpopular. He had seduced patient 6459 and been the cause of her pregnancy, and he had murdered patient 6457. That had not gone down too well with the rest of the patients⁷⁵⁴. » Cependant, lorsqu'un locuteur fait face à un trou de mémoire le dire devient difficile voire impossible, car les mots arrivent péniblement. La dépendance du langage de la mémoire est à l'origine d'un sérieux problème, car pendant qu'une parole doit être produite pleinement, l'individu est nettement retenu à cause d'un oubli. Étant donné que la réalité à nommer est absente de son univers mental, le sujet parlant verra son discours fortement perturbé. Cette absence peut être totale ou partielle ; elle n'est combattue que lorsque le locuteur retrouve les mots désirés ou lorsque son interlocuteur vole à son secours avec moins d'assurance :

Gutherie: How can you get back into that place? Mala—

Carson : Malakuangazi?

Gutherie : Yes⁷⁵⁵.

Encore faut-il ajouter aussi longtemps que durera l'échange aucun locuteur n'est à l'abri d'une telle difficulté. Celui qui donnait un coup de pouce verbal peut se retrouver d'un moment à l'autre face au même problème d'énonciation lié par exemple à la question de nuance. Ainsi donc, dans cette reconquête sémantique, le mot tant désiré n'arrivera que grâce au soutien et à la disponibilité du partenaire en face :

⁷⁵³ *The Hothouse*, Plays 1, p.327.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.328.

⁷⁵⁵ T. Stoppard, *Night and Day*, p. 37.

Gutherie(pause): I wondered if you were some kind of I don't mean messenger—

Carson: Emissary

Gutherie : Yes⁷⁵⁶.

Ce qu'un locuteur n'arrive pas à dire, faute du mot ou de l'expression juste, peut lui être donné par son interlocuteur. Puisque celui-ci tend attentivement l'oreille, grâce à son silence d'écoute, il est plus à même de corriger ou d'aider à compléter ce qui se dit en face que celui-là qui est verbalement en action :

Rebecca: 'If the women don't get you'—

Devlin : 'The liquor must⁷⁵⁷.'

II.3. 2. L'écriture des réalités impalpables et intelligibles

Dans la vie, chaque individu est inéluctablement confronté aux défis qui sont souvent difficiles à relever, surtout que le savoir et les capacités humaines sont limités. Au nombre des questions que se pose l'individu, il y a celles qui relèvent de la métaphysique et du nomologique :

Fred: But strictly in accordance with the will of God.

Jake: And the laws of nature⁷⁵⁸.

Personne n'est capable de dire précisément ou décrire l'ampleur de la mort. Dans ce processus de non-existence, il est impossible à l'être concerné d'expliquer ce qu'il subit. Ainsi donc, la souffrance ou la non souffrance qui accompagne cette phase ultime de l'existence ne pourront jamais être mesurées, tel qu'il apparaît dans l'échange entre Bel et Andy qui est sur son lit de mort :

Bel: Death is your new horizon.

Andy: That may be. That may be. But the big question is, will I cross it as I die or after I'm dead? Or perhaps I won't cross it at all [...]⁷⁵⁹.

Au sujet des questions métaphysiques, c'est-à-dire des réalités au-delà de l'expérience sensible, ce n'est pas un grade universitaire qui peut nous aider à avoir un avis tranché sur ces spéculations. Le plus simple pour Ionesco, c'est de ne pas

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵⁷ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p.425.

⁷⁵⁸ *Moonlight*, Plays 4, p. 368.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 359-360.

s'en occuper, si bien que son personnage, Béranger nous y invite en ces termes : « Restons-en à notre monde⁷⁶⁰. » En définitive, les questions de ce genre resteront toujours entières, car sur ce qui relève du domaine intelligible, personne n'est en mesure d'avancer ce qui peut faire l'unanimité. Le débat reste ouvert, faute de consensus. C'est en ce sens qu'on peut comprendre les questions de Lenny adressées à son frère, docteur en philosophie : « Apart from the unknown, what else is there⁷⁶¹ ? » Les silences de Teddy, c'est-à-dire son aveu de ne pas pouvoir apporter de réponse : « That question doesn't fall within my province⁷⁶² » peut être perçu comme une confirmation de l'idée de Wittgenstein selon laquelle le silence doit s'imposer, lorsqu'aucun avis ne peut être émis sur un problème donné. Cette impuissance de Teddy à répondre aux questions montre par ailleurs que le domaine du savoir est immense et qu'aucun être humain ne peut prétendre pouvoir les embrasser tous.

L'immensité et la complexité de ce qu'il y a à savoir obligent donc à choisir une spécialité et à se donner les moyens pour espérer être en mesure de faire efficacement face à certains défis que pose notre propre champ de réflexion ou d'étude. Si, par exemple, un spécialiste a des connaissances profondes et maîtrisées dans son domaine de spécialisation, un généraliste dispose des connaissances fragmentaires, voire approximatives dans les différents domaines qui constituent ses centres d'intérêt. Cela veut dire qu'à l'instant où les réalités qui ne sont pas du domaine de compétences du spécialiste restent indicibles pour lui, le généraliste, de son côté, se montre capable de se prononcer partiellement sur bien des questions. Ce dernier a des connaissances, même si elles sont loin d'être exhaustives, sur chaque discipline à laquelle il s'intéresse. À cause de l'éventail et la complexité des questions auxquelles il reste soumis, le généraliste se retrouve face à des réalités ineffables. Car, ce qu'il peut dire de chaque domaine n'est qu'en fonction des connaissances dont il dispose et qui sont limitées sur chaque champ à intervenir:

Lush : I mean, not only are you a scientist, but you have literary ability, musical ability, knowledge of most schools of philosophy, philology,

photography, anthropology, cosmology, theology, phytology, phytonomy, phytotomy—

Roote : Oh, no, no, not phytotomy.

⁷⁶⁰ E. Ionesco, *Le Piéton de l'air*, p. 149.

⁷⁶¹ *The Homecoming*, Plays 3, p. 60.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 59.

Lush : Not phytotomy?

Roote : I was always meaning to get round to phytotomy, of course,
but ... well, I've had so many other things to think about.

Lush : Naturally.

Roote : But anyway, once you know something about phytonomy you're halfway there⁷⁶³.

Contrairement à ce que croit Roote, les quelques connaissances qu'il a de la phytonomie (une branche de la botanique qui étudie les lois de la végétation) sont loin de lui servir de pont pour prétendre pouvoir répondre aux questions relatives à la nature et au contenu de la phytotomie (anatomie végétale). Encore faut-il préciser que, malgré ces spécialisations, il y aura toujours des questions insolubles, car semble-t-il que c'est à cette conclusion que Pinter cherche à parvenir : (« unanswerable⁷⁶⁴ »).

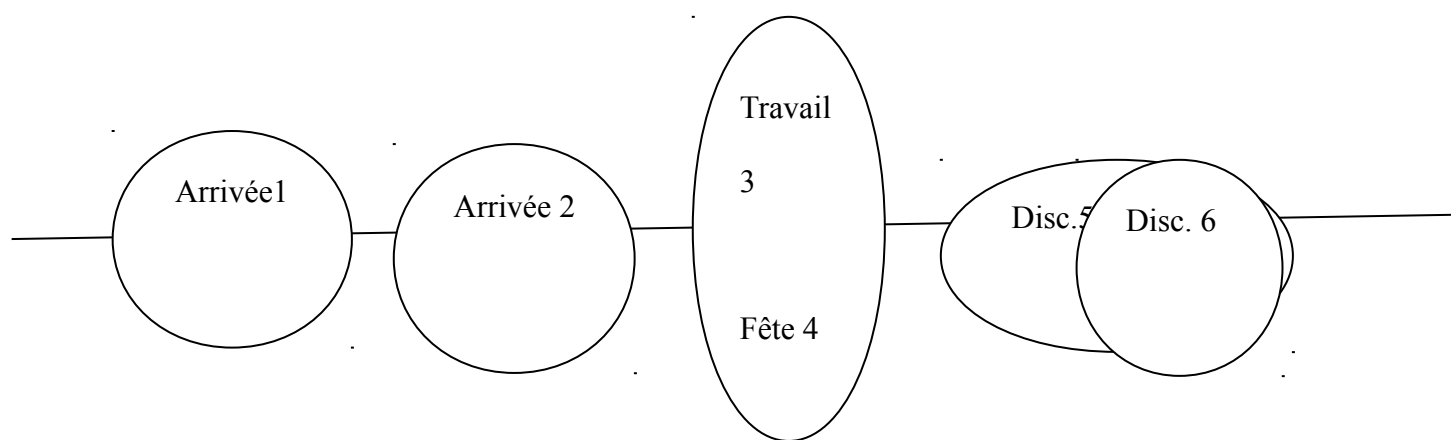
The Birthday Party soumet au spectateur (et au lecteur) un contenu qui ne peut être compris que par l'entremise d'une lecture scénographique des différents jeux et événements se déroulent autour du protagoniste, Stanley. Sans prétendre en épuiser toutes les explications possibles, notons tout de même que la soirée d'anniversaire dont il est question dans la pièce ne serait qu'un prétexte pour nous conduire dans l'intériorité du personnage projeté sur scène. Le silence est incarné par Stanley en ce sens qu'il faut se tourner vers le personnage pour comprendre ce qui est tu par les mots. La lecture qui peut être faite de ce personnage est celui d'un artiste qui, dans une période de trouble, s'interroge sur son avenir. D'ailleurs, le pyjama qu'il porte même en plein jour peut être interprété non pas comme quelque chose qui renvoie à la nuit ou au sommeil, mais en tant qu'élément qui vient confirmer l'idée selon laquelle il est question de récits, de rêves, des fantasmes, d'angoisse et de rêveries dans cette pièce. Le sommeil est cet état physiologique dans lequel la vigilance et les réactivités de l'être sont presque nulles et durant lequel le silence s'invite et fait sentir sa présence. Précisément, pendant cet intervalle de temps que l'on peut qualifier de « mort passagère », le langage n'a plus cours et d'activité. Pratiquement aucun discours n'est produit consciemment ; les rares propos qui y sont répétés appartiennent à l'inconscient, au domaine du refoulé. Ce qui se dit dans le sommeil n'arrivera pas aux oreilles des autres en temps normal ; l'individu se gardera

⁷⁶³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 261-262.

⁷⁶⁴ *Celebration*, Plays 4, p. 455.

de le dire en état d'éveil. Dans les conditions optimales où tout objet est passé au crible de la raison, nous nous efforçons de tenir secrète plus d'une réalité. Les mots qui peuvent nous échapper dans le sommeil sont souvent constitués de choses qui sourdent des tréfonds et que l'être s'interdisait verbalement. À l'inverse de l'état d'éveil où l'individu semble être maître et responsable de toutes ses initiatives verbales, après s'être endormi, le sujet apprendra que des silences, les mots jusque-là tus qu'il gardait se sont échappés à ses dépens. Le sommeil est alors source de trahison verbale, car certaines choses se disent sans l'agrément ni la volonté de leur auteur. Elles n'auraient jamais pu être dites si le sujet avait été en éveil. Une autre lecture du sommeil dans *The Birthday Party* est de montrer que Stanley a beau avoir peur du monde extérieur, il ne pourra jamais continuer à dormir ou à rester éternellement chez les Boles. Il en résulte qu'il est tout à fait possible d'envisager la pièce aussi comme une réflexion sur le temps. Elle présentifie en nous le fait que toute initiative humaine ne peut s'inscrire que dans un espace temporel ou une séquence bien donnée ; rien ne peut se faire en dehors du temps. Les événements qui surviennent ne prennent fin que parce qu'ils ne peuvent que durer le temps d'un temps. En d'autres termes, leur durée ne saurait à aucun moment coïncider avec le temps général dans lequel eux et d'autres durées sont inscrits. Dans un échantillon bien défini, cela ne veut dire autre chose que ceci : un événement 1 peut être suivi par un événement 2, un autre dit 3 peut se dérouler en même temps qu'un autre sous le nom de 4. Et enfin, des événements 5 et 6 peuvent se chevaucher, par exemple de la manière suivante : au moment où une action 5 est en cours, une autre 6 débute et finit, alors que la première action suit toujours le temps qui lui est imparti. À titre illustratif, on peut noter qu'après l'arrivée de Stanley, c'est celle de Goldberg et de McCann ; au moment où les « festivités » étaient en cours, Petey était au travail. Et alors que Goldberg était en plein discours, quand McCann fait entendre sa voix.

Des temps dans le Temps



Dire que le temps est irréversible, c'est reconnaître en même temps que toute existence est vouée à la finitude. Et comme tel est le cas, le temps ne s'arrête pas. Chaque instant qui passe correspond à la réduction de la durée d'une vie sur terre. C'est ce qui prouve qu'à tout moment, la mort peut reprendre ses droits, tel qu'il apparaît dans la transposition graphique de Louise Bourgeois dans *He disappeared into complete silence* (cf. gravure 5) où l'on voit un homme rire sans savoir que le compte à rebours de son existence se rapprochait de la fin : « Once a man was waving to his friend from the elevator. He was laughing so much that he stuck his head out and the ceiling cut it off⁷⁶⁵. » Ainsi, on peut y voir un peu plus clair sur les raisons des énoncés éristiques par Meg et par Stanley. Pendant que celui-ci semble assister à l'accélération du temps et tente de lutter désespérément, celle-là manifeste sa résignation. Elle pense que rien ne peut être fait, d'autant plus que le temps s'écoule indifféremment aux calculs des hommes. Par rapport à l'existence humaine, *The Birthday Party* nous rappelle symboliquement que la durée d'une vie sur terre ne saurait être comprise qu'entre la naissance (« birth day ») et la mort (« death day ») : « La fête d'anniversaire a un rôle double : elle sert à la fois de commémoration de la naissance ou de l'acte de création de l'individu, et en même temps elle lui rappelle sa progression vers le vieillissement, la dégradation et l'éventuel et inévitable anéantissement de son existence corporelle⁷⁶⁶. » En ce sens, la

⁷⁶⁵ Louise Bourgeois, *He disappeared into complete silence* (1947), Gravure 5.

⁷⁶⁶ Alain Montandon, *L'Anniversaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de l'université Blaise Pascal, 2008, p. 234.

pièce soulignerait à travers certaines expériences que tout événement est inclus entre deux intervalles de temps : celui qui est à son origine ou instance *ab quo* et celui qui marque sa fin ou terminus *ad quem*. En clair, le Temps, ou cette vaste étendue temporelle qui régit l'existence humaine, est un ensemble d'événements, d'activités et de faits qui se déroulent en série, par concomitance, par chevauchement, etc. Et enfin dans ce monde où tout est temporel, le temps restera toujours une variable et tout restera soumis à ses lois d'écoulement, de succession et à son activité. Alors que le silence protologique promet un devenir existentiel au temps, le silence eschatologique, quant à lui, ne lui donne aucune chance. Il abolit le temps comme il marque la fin des faits, de toute existence, c'est une « éternité létale où plus rien n'advient ni ne survient ni ne devient: l'histoire, et avec elle le fracas des événements, a déserté pour toujours ce nouvel éon [étape] parfaitement vide de toute occurrence⁷⁶⁷ ». De ce fait, il serait tautologique de dire, dans *The Pumpkin Eater*, que Mr James ne parlera plus, ne sera plus entendu, car la mort qui vient de le prendre signifie entre autres la fin de son existence et le début d'un silence éternel. Il ne pourra plus ni confirmer ni infirmer ce que sa femme lui attribue verbalement. Ce qu'elle prétend vouloir faire comprendre en affirmant qu'elle ne va plus le revoir, c'est indirectement qu'elle ne va non plus l'entendre. « I'll never see him again. I'm glad he wanted to be cremated. I wish I could believe I'd see him again. But I'm glad he'll be cremated [...]»⁷⁶⁸. » C'est dire que Mrs James ne pourra tout juste rapporter que ce qu'elle a pu entendre son mari dire de son vivant, et ce jusqu'à la fin du temps qui lui reste, à elle aussi, à vivre. En réalité, la mort est le seul instant où rien n'advient. En dehors du temps qui est là pour signer la fin à toute entreprise, il faut préciser qu'avant même cette échéance il y a des réalités dont l'écriture aura du mal à rendre compte, obéissant aux états d'âme du sujet parlant, relevant du volontaire ou de l'arbitraire. Ce qui échappe à l'auteur à cause de la colère, de l'angoisse, de la crainte, de la joie, etc., du personnage par rapport à une situation, à des circonstances bien données. Ces expériences cénesthésiques (sensations), voire ces qualia ne pourraient jamais être traduites fidèlement et nettement car étant à la fois impalpables et subjectives (privées). Ce qu'un sujet ressent ou vit ne saurait ni être

⁷⁶⁷ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

⁷⁶⁸ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 162.

connu intégralement, ni être exprimé avec les mots de celui qui n'est pas dans ce corps qui a enduré cette expérience. Le cours de la vie intérieure d'un individu ou les mouvements de son âme se dérobent à toute formulation expresse entreprise par un énonciateur second. Il n'en faudrait pas donc davantage pour affirmer qu'aucune traduction n'est complète quand il s'agit de dire les expériences impalpables de qui que ce soit. Il arrive que certaines situations ne laissent à leurs témoins aucun moyen linguistique pour se prononcer de fond en comble sur ce qu'ils ressentent ou pensent comme c'est le cas de Dinah dans *The Pumpkin Eater*. En effet, même si la mort de Mr James l'a, à un instant précis, fait voyager spirituellement dans le monde céleste, elle se trouve verbalement et scientifiquement bloquée. Elle ne dispose d'aucun moyen pour prouver l'existence de Dieu. Elle fait face à l'équation divine qui, malgré ce qu'elle a pu lire chez Thomas d'Aquin, reste toujours irrésolue. Ce n'est pas en recourant à l'apophatisme, à la théologie négative que l'on arrive à démontrer l'existence divine. Dieu ne saurait être connu ou appréhendé justement par ce qui ne lui ressemble pas:

It was when the coffin went in, when they pushed it in, you know, I think that's when it was. I suddenly thought, well, it might be possible. You know....God might be possible. Have you ever read Thomas Aquinas? I'm reading this book, it's marvellous. "That The Divine Being cannot be specified by the addition of a substantial difference." See what I mean⁷⁶⁹?

Retenons sur ce point qu'un abîme infini existe entre l'Homme et Dieu dans cette mise en abyme de l'écriture confrontée à une réalité métaphysique. Cette réalité qui les sépare ne saurait être prise en charge par les mots dont cet être dispose. Ce silence pour le langage montre les limites du savoir humain, surtout quand il s'agit des réalités métaphysiques. Ces enseignements de Thomas d'Aquin montrent que Dieu est une réalité verbalement inépuisable, à cause de son insondable mystère sur lequel il y aura sempiternellement, infiniment et interminablement à exprimer. Sa nature relève donc de ce qui peut se comprendre comme l'ineffable, car « sur l'ineffable il y a de quoi parler et chanter jusqu'à la consommation des siècles⁷⁷⁰ ». C'est une réalité sur laquelle il y aura infiniment à dire ; elle se montre trop grande pour la matière verbale. Le verbe n'aura jamais une totale emprise sur elle, vu son caractère incommensurable et abyssal. La question de l'existence de Dieu montre les limites des capacités cognitives et langagières des sujets.

⁷⁶⁹ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 169.

⁷⁷⁰ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 93.

Parallèlement à ces deux mondes totalement distants, il faut noter qu'à l'échelle humaine, il se passe des choses qui sont loin d'être connues dans leur vraie nature. Par exemple, ce que l'esprit conçoit et produit n'est jamais ce que les mots du langage rendent. Il y a toujours un écart entre ce qui est et ce qui est verbalement traduit. La réalité traduite avec les mots du langage est une réalité falsifiée : la vraie nature des choses préalablement conçues n'apparaît jamais par le truchement du verbal. « Le langage travestit la pensée. Et notamment de telle sorte que d'après la forme extérieure du vêtement l'on peut conclure à la forme de la pensée travestie; pour la raison que la forme extérieure du vêtement vise à tout autre chose qu'à permettre de reconnaître la forme du corps⁷⁷¹. » Ainsi, pour brouiller Victor et Gila, Nicolas tait toutes les manœuvres d'intimidation, de menace et de violence exercées sur la femme du détenu. Dans son discours, Nicolas mentionne des faits qui sont loin de correspondre avec ce qui existe. Par cette rhétorique manipulatrice, la vérité est tue, elle est volontairement travestie afin de réveiller la haine en Victor contre sa femme: « Tell me ... truly... are you beginning to love me ? Pause. I think your wife is. Beginning to fall in love with me [...] ⁷⁷². » Les manœuvres de déstabilisation psychologique prennent une autre tournure lorsque Nicolas accuse Victor d'être responsable des écarts de conduite de son fils à l'encontre des soldats de Dieu: « Your son is ... seven. He's a little prick. You made him so. You have taught him to be so. You had a choice. You could have encouraged him to be a good person. Instead, you encouraged him to be a little prick. You encouraged him to spit, to strike at soldiers of honour, soldiers of God⁷⁷³ ». En présentant ses hommes comme les serviteurs de Dieu et de la nation et en désignant la famille de Victor comme celle du mal, Nicolas entend contraindre l'homme au silence total.

II.3.3. Le flot des énoncés creux et la nécessité d'une catharsis verbale

Au premier abord, au vu de ce qu'il propose, rien ne nous dispense de dire que le langage ne semble pas inscrire dans son programme l'information et l'explication. Le signifiant et le signifié s'écartent l'un de l'autre, dès que la pensée

⁷⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 71.

⁷⁷² *One for the Road*, p. 231.

⁷⁷³ *One for the Road*, p. 244.

se trouve reléguée au second plan dans des échanges interpersonnels. Cela prouve que nous avons davantage à dire sur la question de la vacuité de l'élément verbal. Plus souvent, dans leurs interactions verbales, les *dramatis personae* rendent plus visibles les difficultés du langage à dire quelque chose de significatif, comme nous y assistons dans *The Homecoming* :

Max: I'm here, too, you know.

Sam looks at him.

I said I'm here, too. I'm sitting here.

Sam: I know you're here⁷⁷⁴.

La crise de l'expressivité linguistique ou le règne d'un langage sonnante creux qui ne brille que par son tapage, son radotage, son illogisme et sa vacuité mérite une attention particulière. Des modalités verbales peu évoluées telles que le bredouillage, le clabaudage ou encore le barbotage adoptées par des personnages du théâtre montrent que les objectifs de clarté, de transparence et du sens ne peuvent être atteints par l'entremise du langage des mots, d'où l'opportunité du silence. Non seulement ces manières de se servir des mots révèlent-elles le côté primaire de l'expression verbale, mais aussi les difficultés et l'insignifiance dans les interactions interpersonnelles. En plus de l'esthétique de la juxtaposition, ce qui est pointé du doigt par Pinter, ce sont les pouvoirs et les capacités expressifs du langage ; c'est l'effondrement du mythe du pouvoir expressivement exclusif des mots. La dissimulation de réelles intentions dues au manque de confiance et à la disparition du mot juste rendent les échanges verbaux stériles. Le langage est devenu trop pauvre pour doter le locuteur de mots adéquats, pour l'aider à rendre compte des phénomènes, à rapporter des faits et des événements. C'est un langage pour le silence, puisque les propos qu'il véhicule ne résiste ni à la contradiction, ni au test de la raison. Dans ce cadre, nous pouvons évoquer, par exemple, le discours des idées reçues, des préjugés, des qu'en dira-t-on, etc. L'on ne parle plus pour dire quelque chose de sensé, mais plutôt pour meubler le « silence », pour éviter de faire face aux rudes épreuves du temps. Des mots sont prononcés à tort et à travers sans avoir réellement aucun sens. Le refus de composer avec le silence amène les individus à parler pour ne rien dire. Et pour s'en convaincre, il suffit d'écouter l'échange entre Lulu et Goldberg où il est montré que le langage humain reste silencieux à la fois sur les questions du nécessaire et du contingent. Il ne pourrait ni dire exactement l'Être

⁷⁷⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 20.

en soi, ce qui ne peut ne pas exister, ni exprimer distinctement ce qui pourrait ne pas exister. Goldberg, par exemple, n'expliquera jamais à Lulu ce qui est englobé dans ces concepts. Ainsi, son présent silence nous fait dire qu'il ne dira rien de clair à ceux qui se hasarderaient à l'écouter :

Lulu: What did you talk about?

Goldberg: The necessary and the possible. I went like a bomb. Since then I always speak at weddings⁷⁷⁵.

Aussi pourrons-nous rendre compte de la vanité de son discours une fois que Goldberg s'aventure sur ce terrain. Il embarque ses interlocuteurs dans un sophisme pédant, c'est-à-dire dans des spéculations creuses et erronées qui visent à convaincre sans avoir raison, quand bien même elles seraient accompagnées de beaucoup de zones d'ombre et truffées de confusion.

Goldberg: Is the number 846 possible or necessary?

Stanley: Both.

Goldberg: Wrong! It's only necessarily necessary! We admit possibility only after we grant necessity. It is possible because necessary but by no means necessary through possibility. The possibility can only be assumed after the proof of necessity⁷⁷⁶.

Sur cette question d'errance verbale, *Celebration* n'est pas moins instructif. Puisqu'en marge de ces discussions qui peuvent être qualifiées d'« errance » verbale ou de folie verbale où les personnages se laissent aller à leurs énoncés stériles, il arrive que des déclarations soient faites sans que l'objet de référence soit dit explicitement. Russell, en l'occurrence, se borne à des allusions qui n'éclairent en rien les propos qu'il tient. Le recours à la délocution fait que les individus auxquels ils se réfèrent restent inconnus de son interlocuteur, d'autant plus que sa volonté est de tenir ses interlocuteurs en haleine.

Russell : They believe in me.

Suki : Who do?

Russell : They do. What do you mean? Who do? They do.

Suki : Oh, do they?

Russell : Yes, they believe in me. They reckon me.

They're investing in me. In my nous. They believe in me⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 51.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷⁷ *Celebration*, Plays 4, p. 442.

Par le biais de l'indétermination, on voit en quoi Russell cherche à susciter davantage la curiosité de son entourage. Ce silence savamment voulu va créer une sorte de mystère autour de l'identité de ces personnes et pousser les gens de son cercle à se poser des questions et à le regarder autrement. Par ces propos aléthiques (où la référence reste indéterminée), il cherche à attirer tous les regards en réveillant une certaine forme d'admiration ou d'envie. Les discours que l'on entend ainsi vacillent entre le dévoilement et le voilement ; au moment où le personnage feint de se faire comprendre nettement, on s'aperçoit qu'une marche arrière se fait instantanément. C'est ce qui apparaît à travers cet échange entre Jerry et Emma dans *Betrayal* :

Jerry: Nights have always been out of the question
and you know it. I have a family.

Emma: I have a family too.

Jerry: I know that perfectly well. I might remind you that
your husband is my oldest friend.

Emma: What do you mean by that?

Jerry: I don't mean anything by it.

Emma: But what are you trying to say by saying that?

Jerry: Jesus. I'm not trying to say anything. I've said precisely what I wanted to say.

Emma: I see⁷⁷⁸.

Outre ce problème de contradictions internes que connaît le langage des mots, *Betrayal* nous aide à mieux cerner la question de l'absurdité verbale. Ce dialogue entre Robert et Jerry montre les aberrations et les vanités des propos qui témoignent d'une absence de tout effort de penser par soi-même :

Robert: Babies. They say boy babies cry more than girl babies.

Jerry: Uh... yes, I think we did. Did you?

Robert: Yes. What do you make of it? Why do you think that is?

Jerry: Well, I suppose ... boys are more anxious.

Robert: Boy babies?

Jerry: Yes.

Robert: What hell are they anxious about...at their age?

Jerry: Well... fancying the world, I suppose, leaving the womb, all that.

Robert: But what about girl babies? They leave the womb too.

Jerry: That's true. It's also true that nobody talks much about

⁷⁷⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 41-42.

girl babies leaving the womb [...] ⁷⁷⁹.

On peut déceler que l'influence de Pinter est réelle dans la façon dont ce type de fragmentation phrastique se retrouve chez dans *Dirty Linen* de Stoppard. Les dialogues dans lesquels elle apparaît se distinguent par des phrases réduites à des bouts, des lettres, des syllabes ponctuées incessamment par de points de suspension. La parole devient une sorte d'activité ludique ; le sens n'importe plus. Le plaisir d'entendre et de produire des sonorités compte plus que toute autre considération sémantique. De sorte que le mot éclate ; son unité et son intégrité sont remises en question. Les personnages se plaisent à un jeu verbal dans lequel chacun d'entre eux prennent de la lexie au moins une lettre.

Maddie: Act.....

Mctezle:...u....a...

(pause)... ted ⁷⁸⁰

Ceci est la conséquence de l'éclatement du discours, de sa perte de sens et d'unité. Le langage se trouve figé, puisque les mots sont alignés sans aucun souci de sens. Dans leur tentative d'établir un réseau de relations dans l'espace et dans le temps ou de se représenter, les individus ont perdu tout point d'ancrage dans le réel, les rares éléments sur lesquels le discours s'appuie restent incertains et fluctuants. Le langage, par ce à quoi il renvoie, nous plonge dans une sorte d'incertitude sur le passé, le présent, et le futur : il fait fausse route. Ceci est d'autant plus manifeste qu'il ne reste plus que des morceaux éparpillés des choses, de la réalité. Les mots n'aident plus à se comprendre, et favorisent même des positions irréductibles et irréconciliables. Dans une perspective téléologique (de finalité), il s'avère que l'objectif du discours cesse d'être informatif. Ainsi, dans leur divergence liée à la description de la position de Mr Sands, à savoir s'il est assis ou perché sur la table (une sorte d'apraxie ou perte de mémoire gestuelle), M. et Mme Sands n'arrivant pas à trouver de solution dans des expressions verbales distinctes se résolvent à des borborygmes, des paroles incompréhensibles : « She sits, muttering. He stands, muttering ⁷⁸¹. »

Dans *The Birthday Party*, le discours que Meg ne cesse de nous faire entendre piétine dans la monotonie et la banalité. Elle ne s'intéresse qu'aux choses

⁷⁷⁹ *Betrayal*, Plays 4, p. 49-50.

⁷⁸⁰ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 38-39.

⁷⁸¹ *The Room*, Plays 1, p. 100.

et faits touchant son quotidien de femme au foyer et ses activités domestiques. Elle se trouve dans l'incapacité d'exprimer un discours informatif ou instructif. L'habitude ne lui a laissé qu'un champ lexical très réduit et très pauvre. Ce manque de ressources lexicales nécessaires l'amène ainsi à se répéter inlassablement. Son langage est constitué de ritournelles, elle répète sans cesse des propos frivoles. Le discours y touche son niveau le plus bas, le plus superficiel. Les propos que nous entendons sont vides, creux et insensés, et les échanges ont du mal à se dérouler normalement, à progresser, malgré le rapprochement physique et l'apostrophe. Le langage s'enfonce ainsi dans l'absurde et dans la déraison :

Officer: Every dog has a name! They answer to their name.

They are given a name by their parents and that is their name, that is their name!

Before they bite, they state their name. It's a formal procedure. They state their name and they bite⁷⁸².

On peut étendre cette question à *The Birthday Party* où une certaine atteinte portée au fondement de l'échange va même jusqu'à freiner le rythme du dialogue qui se voit ainsi privé de toute réciprocité. Les personnages reviennent toujours au point de départ, c'est comme si le lecteur assistait à des échanges où il n'y a aucune volonté d'avancer. L'on se croirait même dans un dialogue de malentendants:

Petey (turning to her): Oh, Meg, two men come up to me on the beach last night.

Meg: Two men?

Petey: Yes. They wanted to know if we could put them up for a couple of nights.

Meg: Put them up? Here?

Petey: Yes.

Meg: How many men?

Petey: Two.

Meg: What did you say⁷⁸³?

Ce langage est alors marqué par le rabâchage, le ressassement et la vulgarité. L'esprit des locuteurs, comme celui de Meg, est conditionné par un domaine d'activité qui l'empêche de voir au-delà de ce qu'elle vit quotidiennement ou des choses auxquelles elle est habituée. Toute vision des choses devient étriquée et subjective. Les mots qu'elle échange avec Petey sont creux, vides d'informations

⁷⁸² *One for the Road*, Plays 4, p. 253-254.

⁷⁸³ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 6.

et de renseignements. Son langage obéit à la mécanique de la routine et à l'expérience de tous les jours.

Meg: Is that you, Petey?

Pause.

Petey, is that you?

Pause.

Petey?

Petey: What?

Meg: Is that you?

Petey: Yes, it's me.

Meg: What? (Her face appears at the hatch.) Are you back?

Petey: Yes⁷⁸⁴.

Ce discours dont Meg est porteuse est né de l'effort personnel de rompre le silence qui l'effraie. Dès lors, pour remplir ce vide, elle ne fait l'économie d'aucun détail ; elle parlera de tout et de rien et se répétera sans cesse. En d'autres termes, ce qui motive son discours est loin de coïncider avec le sens. Elle est mue par le souci de ne pas voir la parole s'éteindre, car son extinction signifie pour elle, l'effondrement sous le poids de la solitude. Ce qui importe ce n'est pas le contenu, la qualité de ce qui se dit, mais la quantité, le volume. De nombreuses répétitions sont faites, non pas dans le souci d'apporter des précisions ou d'éclairer un point de vue, mais dans l'impossibilité d'en procurer. Ce dont il s'agit, c'est du bavardage insignifiant et dérangeant dont le but est d'établir et de maintenir le contact avec Petey qui cherche à l'isoler en se murant dans son journal. Le rôle du langage est bien réduit à cet instant dans *The Birthday Party*, il ne peut chercher qu'à établir le contact. Comme le souligne Brigitte Gauthier, « les mots imprimés matérialisent alors un mur linguistique, barrage vertical au-delà duquel seule la fonction phatique permet d'établir un échange⁷⁸⁵ ». Le silence est ainsi perçu comme une attitude par laquelle l'individu cherche à échapper au bavardage quotidien qui ne cesse de l'importuner.

Qu'il s'agisse de Meg dans *The Birthday Party* ou de Max dans *The Homecoming*, ce qui caractérise le langage de nombreux personnages de Pinter, ce sont des truismes, l'affirmation d'évidences banales, de lapalissades, l'expression de

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸⁵ B. Gauthier, *Harold Pinter*, p. 86.

vérités évidentes. Ce qu'un personnage est en train de dire est connu de son entourage ; la réalité est aussi bien visible à lui qu'à son vis-à-vis :

Max: I'm here, too, you know. (Sam looks at him).

I said I'm here, too. I'm sitting here.

Sam: I know you're here⁷⁸⁶.

Signalons également que dans sa façon de se servir de la fonction phatique du langage, d'établir et de maintenir le contact verbal avec les autres, Meg bouleverse l'ordre logique des choses. Elle ne se gêne pas pour demander à Petey qui vient tout juste de regagner la maison si Stanley s'est réveillé ou pas. Or, si l'ordre et la logique des choses sont respectés, c'est Petey qui devrait poser la question, car Meg, qui n'a pas bougé, est censée lui donner une réponse sur Stanley ou sur ce qui a pu se passer à son insu.

Meg: Is Stanley up?

Petey: I don't know. Is he?

Meg: I don't know. I haven't seen him down yet.

Petey: Well then, he can't be up.

Meg: Haven't you seen him down?

Petey: I've only just come in.

Meg: He must be still asleep⁷⁸⁷.

Dans *The Homecoming* et *The Birthday Party*, nous assistons à un schéma discursif superfétatoire. Ce qui se passe entre Sarah et Richard dans *The Lover* nous fait dire que nous avons affaire à une sorte de pré-langage. Même s'il faut préciser encore une fois qu'ils sont engagés dans un jeu d'infidélité. Ce qu'ils se disent ne vaut rien dans le langage conventionnel, puisque ce qui s'entend est en deçà même du niveau du lexème (morphème lexical), de cette unité minimale de signification.

Sarah: Mmn.

Richard: Mmn-hmmm⁷⁸⁸.

Ces « non-mots » ou « logatomes⁷⁸⁹ » ne pourraient être compris que s'ils sont perçus sous l'angle du silence qui leur donne une certaine signification. Ils sont révélateurs

⁷⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 20.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸⁸ *The Lover*, Plays 2, p. 160-161.

⁷⁸⁹ Martine Cornuéjols, *Sens du mot, sens de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 147

soit d'une désapprobation, soit d'une réticence. Pris dans leur contexte et dans le silence qui les accompagne, ces « mmnn » prennent toute leur signification.

Dans *Party Time*, la dualité sémantique des références fait que Gavin et Terry se parlent sans se comprendre. Pendant que celui-ci mentionne une serviette de bain, celui-là parle de serviette utilisée comme un tampon chaud par le barbier pour éviter toute éruption cutanée après rasage. Se parler sans se comprendre, c'est faire face à de terribles instants de silence : les mots de l'un ne sont pas perçus par l'autre, et inversement.

Terry: Wonderful. And I mean hot. I'm not joking.

Gavin: Like the barber.

Terry: Barber?

Gavin: In the barber shop. When I was a boy.

Terry: What do you mean?

Gavin: They used to put a hot towel over your face, you see,
over your nose and eyes. I had it done thousands of times.

It got rid of all the blackheads, all the blackheads on your face.

Terry: Well, I'm sure it was. I'm sure it was. But no, these towels

I'm talking about are big bath towels, towels for the body, I'm just

talking about pure comfort, that's why I'm telling you, the place has got real class⁷⁹⁰.

Une telle difficulté qui s'invite dans l'échange verbal, comme le corrobore Rosat, est dû au fait que « les signifiants sont communs, ce qui permet de communiquer. Mais les signifiés sont privés puisque ce sont des représentations propres à chacun; d'où résultent les malentendus de la communication verbale⁷⁹¹ ». L'on est donc réduit à parler d'un langage détraqué à partir du moment où ce qui se dit ou s'entend échappe au filtre de la raison. Les mots sont prononcés avant toute réflexion : le langage prédomine sur la pensée. Rappelons que dans *The Homecoming*, cette prééminence du langage sur la pensée rend le discours de Max absurde et insensé aux yeux de son jeune frère, Sam. Parler sans réfléchir, c'est souvent laisser certains mots se glisser dans les phrases où ils ne sont pas les bienvenus ; par exemple, dans l'énoncé de Max, la présence de « when » à la place de « before » crée une certaine aberration du point de vue du sens et fait réagir son

⁷⁹⁰ *Party Time*, Plays 4, p. 282-283.

⁷⁹¹ Jean-Jacques Rosat, « La cérémonie inutile », dans *Wittgenstein, métaphysique et jeux du langage*, éd. Sandra Laugier, PUF, 2001, p. 49.

frère qui lui tend attentivement l'oreille. Si le tir a pu être rectifié, c'est parce que l'écoute, le silence de l'interlocuteur a été observé avec intérêt :

Max: When dad died he said to me, Max, look after your brothers.

That's exactly what he said to me.

Sam: How could he say that when he was dead?

Max. What?

Sam: How could he speak if he was dead?

Max. Before he died, Sam. Just before.

They were his last words⁷⁹².

Pourtant, le recours à un certain style langagier finit par échouer à cause d'un manque de finesse ou de subtilité dans cet art qui veut que le locuteur soit dans les mêmes dispositions que l'allocutaire. Dans ce cas, les mots prononcés ne dépassent pas le cadre du sujet parlant ; il s'instaure une sorte de soliloque. Cette battologie, cette répétition oiseuse, inutile de mêmes mots ou expressions, est un signe d'un discours qui piétine faute d'idées qui puissent l'entretenir ou le faire avancer. Chez Pinter, on a souvent l'impression que les dialogues sont faux, en ce sens que les locuteurs ne s'intéressent pas réellement à ce qu'ils disent, encore moins accorder le moindre crédit à ce qui se dit. Les personnages font semblant de dialoguer, alors qu'en réalité chaque individu est dans son propre espace verbal. Des torrents de mots sont produits, mais ils ne constituent des écrans entre les soi-disant interlocuteurs. Il en découle donc des méprises, des incompréhensions et des thèmes laissés à l'abandon.

We weren't terribly elaborate in cooking, didn't have the time, but every so often dished up an incredibly enormous stew, guzzled the lot, and then more, more often than not sat up half the night reading Yeats. Pause. (To herself.) Every so often. More often than not⁷⁹³.

Par rapport à la réflexion sur les paroles dans le vide ou de paroles perdues, nous pouvons nous appuyer sur la communication intersubjective qui en fournit de parfaites illustrations. Notons tout d'abord qu'elle se solde souvent par des échecs. Certains personnages semblent crier dans le désert, pendant qu'ils essaient de nouer un contact verbal avec leur entourage. Le mode phatique ne fonctionne pas toujours, car ceux à qui sont adressés des mots ne sont pas souvent attentifs à ce qui se dit. Leur attention est ailleurs au moment où leur réaction verbale est vivement souhaitée.

⁷⁹² *The Homecoming*, Plays 3, p. 47.

⁷⁹³ *Old Times*, Plays 3, p. 260.

À en juger d'après ce qui précède, on comprend que la parole ou les mots perdus appartiennent à ce vaste ensemble qui regroupe ce qui pourrait être qualifié de monologues. Notons que dans *Old Times*, malgré tous les efforts consentis par un émetteur pour entrer en communication avec ceux qui sont présents, le message envoyé ne sera jamais sérieusement perçu puisqu'il est loin de constituer le centre d'intérêt du récepteur, c'est-à-dire de l'autre en face. Le manque d'écoute et de considération à ce qui est en train de se dire expliquent en grande partie ce fait. La principale conséquence de ce comportement est la répétition qui, paradoxalement, crée un certain silence, puisqu'au lieu d'aborder d'autres sujets, le locuteur se voit dans l'obligation de revenir sur ce qui a été dit. Paradoxalement, la répétition, dans un tel contexte, est cause de silences, car pendant que le sujet locuteur se répète, le temps passe et, au même moment, bien des choses à dire sont passées sous silence. Se répéter ou répéter des phrases ne veut pas dire rompre avec le silence. Des silences subsistent et persistent là où des mots sont prononcés, ils s'entendent par des thèmes qui ne verront jamais le jour. Comprendre ainsi le sens du temps perdu ne se rattrape jamais, c'est admettre l'influence du facteur temps sur le langage. Par sa force, le temps efface ou oblige à taire certains discours.

En plus de cela, nous jugeons nécessaire de relever ce côté superficiel et prétentieux du langage, ce bavardage interminable qui traverse certains discours des personnages. Ils n'abordent pas les choses d'une manière nette et précise, ils se livrent à une sorte de divagation ou de diversion. Le discours n'apporte ni information ni complément d'information. Ce genre de propos est creux et vague comme l'est la réaction verbale de Len, dans *The Dwarfs*, par rapport aux consultations de Mark sur la qualité du tissu qu'il porte et de sa coupe. Dans cet exemple, où Len répète cinq fois « What a piece of cloth⁷⁹⁴ », l'absence de point d'exclamation nous aide à comprendre qu'il n'est pas sous l'effet d'émotions ; il se laisse trahir par ses prétendues, voire ses fausses connaissances du textile. On ne peut nier que même là où il s'exclame, il fait preuve de prétention. Il le fait pour essayer de masquer son ignorance et son éloignement de ces choses dont il n'a aucune connaissance, aucune notion, bien qu'il veuille se faire passer pour un grand connaisseur en matière de luxe, et notamment du textile et de la mode. Ce que vise une telle prolifération verbale, surtout cette accumulation épiphorique par Len, c'est

⁷⁹⁴ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 85.

arriver à faire en sorte qu'un silence se fasse sur ce qui préoccupe, c'est-à-dire sur ce qui doit être opportunément traité :

Mark: What do you think of the cloth?

Len: The cloth? [He examines it, gasps and whistles through his teeth. At a great pace.] What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth. What a piece of cloth.

Mark: You like the cloth?

Len: What a piece of cloth!

Mark: What do you think of the cut?

Len: What do I think of the cut? The cut? The cut? What a cut!

What a cut! I've never seen such a cut⁷⁹⁵!

Ce qui est mis ici en pratique, c'est la technique de la diversion, en l'occurrence celle qui consiste à fuir les vrais sujets au moment où ils exigent une attention particulière. Ainsi donc, certains personnages n'hésitent pas à trouver des moyens de les éluder. Par exemple, aux questions de Len sur la foi de Mark, celui-ci cherche un moyen de se dérober, il fait semblant de ne pas avoir compris ce que son interlocuteur lui demande. Il a recours à la xyloglossie, une stratégie par laquelle la réalité est contournée par une ruse verbale. Par exemple, Mark demande à Len d'être plus clair sur des choses qui le sont déjà. Les reprises de Mark, sous forme de questions, obligent Len à se répéter inlassablement, même si l'on sait qu'il n'en saura pas plus sur les croyances de son interlocuteur :

Len: Do you believe in God?

Mark: What?

Len: Do you believe in God?

Mark: Who?

Len: God.

Mark: God?

Len: Do you believe in God?

Mark: Do I believe in God?

Len: Yes.

Mark: Would you say that again⁷⁹⁶?

Un constat similaire peut être fait dans *The Caretaker*, vu que, sur les origines de Davies, Aston ne saura pas grand-chose, et ce nonobstant ses efforts. Le

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 85-86

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

vieil homme opte pour la tactique de diversion verbale quand il s'agit de répondre s'il est gallois ou non, d'où il est natif. Davies se sert des mots, non pas pour répondre clairement, mais plutôt pour dissimuler son identité.

Aston. Welsh, are you?

Davies: Eh?

Aston: You Welsh?

Pause

Davies: Well, I been around, you know...what I mean ... I been about...

Aston: Where were you born then?

Davies (darkly): What do you mean?

Aston: Where were you born?

Davies: I was... uh... oh, it's a bit hard, like, to set your mind back... see what I mean... going back... a good way... lose a bit of track, like... you know⁷⁹⁷...

Quand l'esprit traverse un vide thématique, le locuteur, non seulement s'interroge et hésite, mais cherche aussi tout autre objet pour y reporter ses appréciations. Dans cet effort pour relancer la conversation, pour renouer avec le discours, le premier mot qui effleure la tête du sujet est vite acté même s'il n'a rien à voir avec qui était en train de se dire avant, avec ce qui était amorcé. Le personnage s'accroche au premier mot qui lui vient à l'esprit. Et tel est le cas dans ce que Spooner tente de le faire dans *No Man's Land* :

Spooner: What was it I was saying, as we arrived at your door?

Hirst: Ah. Let me see.

Spooner: Yes! I was talking about strength. Do you recall?

Hirst: Strength. Yes⁷⁹⁸.

Dans certaines circonstances, le manque de précision de certaines déclarations les rend difficiles à comprendre, si bien que certains individus sont contraints de se tourner vers leur interlocuteur pour plus d'éclaircissements. Par exemple, la façon dont Spooner perçoit la force provoque une certaine ambiguïté dans la tête de Hirst qui exige plus de précisions. Il ignore si Spooner fait partie de ceux qui ne vivent la force que de manière théorique et qui, en fonction de leurs calculs, la voient comme un moyen persuasif ou bien s'il est du côté de ceux qui l'exercent d'une manière effective.

⁷⁹⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 23.

⁷⁹⁸ *No Man's Land*, Plays 3, p. 322.

Spooner: Yes. I was about to say, you see, that there are some people who appear to be strong, whose idea of what strength consists of is persuasive, but who inhabit the idea and not the fact. What they possess is not strength but expertise. They have nurtured and maintained what is in fact a calculated posture. Half the time it works. It takes a man of intelligence and perception to stick a needle through that posture and discern the essential of flabbiness of stance. I am such a man.

Hirst: You mean one of the latter⁷⁹⁹?

Le spectateur se trouve davantage perdu dans l'échange entre les deux, d'autant plus que ce qu'ils se disent ne lui apporte rien comme information. Spooner et Hirst font allusion dans leurs propos respectifs à quelque chose qui n'est jamais clairement défini par les mots : un certain silence est logé dans leurs paroles mêmes. Leur langage est un idiome qui passe à côté de la vraie expression, celle qui dirait les choses explicitement ; il ne constitue qu'une sorte de voile. Leur échange ne nous permettra pas d'en savoir plus sur la quantité de whisky désirée par Spooner. On n'aura aucun détail verbal précis quant au volume rempli. Par cette façon de dire les choses, on pourra dire que le personnage de Pinter est loin de la précision scientifique, de la relation et de l'observation exacte des faits :

Hirst: As it is?

Spooner: As it is, yes please, absolutely as it is⁸⁰⁰.

De plus, si Hirst se montre réticent à parler de sa femme comme le lui demande Spooner, ce dernier, au contraire, se plaît à décrire sa propre femme avec beaucoup de détails qui rendent la description à la fois banale, vague et imprécise. Spooner adopte un procédé descriptif qui le rend ridicule, car truffé de truismes et de mots sans importance. L'absence de tout élan coopératif fait qu'il délivre un discours qui manque à la fois de prégnance et de substance. Il n'est ni expressif, ni plein de sens. Beaucoup de mots sont prononcés, mais le mot attendu ne vient jamais, ce qui montre encore une fois que le silence est loin d'être absence de bruit.

Spooner: Tell me then about your wife.

Hirst: What wife?

Spooner: You will not say. I will tell you

Then...that my wife ...had everything.

Eyes, a mouth, hair, teeth, buttocks,

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 321.

breasts, absolutely everything. And legs⁸⁰¹.

Dans *Celebration*, l'échange entre le groupe d'amis venus dans ce restaurant pour fêter l'anniversaire du mariage de Lambert est loin d'être explicite. Ces individus tiennent des propos qui ne se prennent pas en charge et qui font régner un flou général. Ce qu'un personnage affirme est vite nié par un autre, sans que ce que ce dernier dit soit plus crédible. Dans ce brouhaha verbal, on imagine toutes les difficultés que pourrait rencontrer le serveur qui prend en charge leurs commandes.

Waiter: Who's having the duck?

Lambert: The duck's for me.

Julie: No it isn't.

Lambert: No it isn't. Who's it for?

Julie: Me.

Lambert: What am I having? I thought I was having the duck⁸⁰².

Lors de la rencontre du couple et de leurs invités, plus le temps passe, plus les choses se compliquent et beaucoup de silences se créent. Pendant que certains personnages ont du mal à se souvenir de ce qu'ils ont dit, d'autres font preuve d'une ignorance totale. Ce genre de situation rend la discussion frivole et sans intérêt, car elle n'a pas d'objet précisément identifié. C'est une succession de vaines déclarations, car « à parler toujours et toujours inconsidérément, on glisse vers la pire frivolité⁸⁰³ ». Les personnages discutent en sautant du coq-à-l'âne, les « sujets de conversation » sont soumis continuellement à des changements brusques et les propos sont hors-contexte. Ce tumulte verbal évoque la pièce de Caryl Churchill, *Top Girls* où, au cours d'un dîner au restaurant, les personnages parlent sans s'écouter sérieusement et ne cessent de s'interrompre. Des discours se chevauchent presque sans arrêt, d'autres répliques tardent à venir ou quand elles interviennent, ce n'est que pour revenir sur ce qui a été tantôt évoqué, voire dépassé. Les exemples qui suivent montrent à quel point ces trois personnages ont du mal à s'écouter sans interrompre:

Isabella. Yes, I forgot all my Latin. But my father was the mainspring
of my life and when he died I was so grieved. I'll have the chicken,
please, / and the soup.

⁸⁰¹ *The Celebration*, Plays 4, p. 336-337.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 439.

⁸⁰³ Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 106.

Le trait oblique(/) matérialise la prise de parole par Nijo avant la fin de la phrase d'Isabella. Nijo, à son tour voit son discours perturbé (/) par l'intervention de Marlène avant qu'elle ne finisse tout développement verbal:

Nijo. Of course you were grieved. My father was saying his prayers and he dozed off in the sun. So I touched his knee to rouse him. 'I wonder what will happen, 'he said, and then he was dead before he finished the sentence. / If he'd died saying Marlene. What a shock⁸⁰⁴.

Parler devient un simple passe-temps, un acte de divertissement par lequel des mots sont prononcés de façon irréfléchie. On parle beaucoup pour ne rien dire, pour laisser passer le temps, en ignorant totalement « pendant que la surabondance de paroles cache l'essentiel en l'étouffant, le silence permet à l'essentiel d'émerger du fond de l'absence, du cœur du vide⁸⁰⁵ ». Ce flux verbal continu, ce pullulement de mots et ce ressassement dénotent des paroles en trop qui aspirent au silence comme une sorte de canal alternatif qui permettra l'avènement d'une expression authentique et sensée.

Lambert: And for me. I mean what about me?

What did I order? I haven't the faintest idea.

What did I order?

Julie: Who cares?

Lambert: Who cares? I bloody care.

Pruce: Osso Bucco

Lambert: Osso what?

Pruce: Bucco

Matt: It's an Old Italian dish

Lambert: Well I knew Osso was Italian but

I know bugger all about Bucco.

Matt: I didn't know arsehole was Italian.

Lambert: Yes, but on the other hand what's

The Italian for arsehole⁸⁰⁶?

Pendant que Lambert rompt le silence par des vanités et des absurdités, Suki, de son côté, se soucie plus de produire du son que du sens. Le non respect du caractère biface des mots, c'est-à-dire qu'un mot est la somme du son et du sens fait que Suki a maintenant un rapport ludique avec le langage. Les mots qui sont

⁸⁰⁴ Caryl Churchill, *Top Girls*, dans *The Plays of the Seventies*, Londres, Methuen, 1986, p. 540.

⁸⁰⁵ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 29.

⁸⁰⁶ *The Celebration*, Plays 4, p. 440-441.

contenus dans le discours de Suki n'ont aucun lien de sens ; le seul rapport qu'ils aient, en commun, est purement phonique. En procédant à l'examen de « houses » et « panties », nous verrons qu'ils ne partagent que le phonème terminal [iz] ; un grand écart de sens existe entre ces deux mots. En recourant à cette construction phrastique qui est à la fois zeugmatique et anacoluthique, Suki s'infantilise dans sa requête à Russell. Son esprit peine à trouver les mots justes et les bonnes formules pour exprimer les vœux qui lui tiennent à cœur.

Listen. I believe you. Honestly. I do. No really, honestly. I'm sure they believe in you. And they're right to believe in you. I mean, listen, I want you to be rich, believe me, I want you to be rich so that you can buy me houses and panties and I'll know that you really love me⁸⁰⁷.

On peut dire qu'il y a presque toujours un fossé entre ce qu'un locuteur veut dire et ce que les mots lui permettent d'en faire entendre. Cependant, les problèmes liés à la communication ne se complexifient que si on est en face d'interlocuteurs dont les intentions sont tout sauf claires. Dans certains échanges, la dérobade verbale rend les dialogues flous, stériles et ridicules. Comme on peut le voir lorsque Lambert refuse d'aborder avec Prue les qualités morales de sa femme, Julie. Il trouve une sorte de ruse (par le comique du geste) pour éviter tout dialogue direct, frontal, c'est-à-dire de s'engager sérieusement dans une discussion avec Prue. Faire diversion n'est rien d'autre qu'une tentative d'éviter verbalement des faits dérangeants, par l'expression de l'absence de toute signification.

Prue: (To Lambert) Why don't you listen to your wife?

She stands by you through thick and thin. You've got a loyal wife and never forget it.

Lambert: I've got a loyal wife where?

Prue: Here! At this table.

Lambert: I've got one under the table, take my tip.

(He looks under the table.)

Christ: She's really loyal under table. Always has been. You wouldn't believe it⁸⁰⁸.

Plus loin, même si Julie ne nomme pas exactement le contenu du message qu'elle a adressé, à maintes reprises, à son mari, nous pouvons comprendre la situation embarrassante dans laquelle elle se trouve du fait de l'indifférence, du manque d'écoute de son interlocuteur. L'échec à faire passer son discours la met dans

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p.442.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 446.

une situation inconfortable et l'éloigne de lui, à telle enseigne qu'elle s'en plaint auprès de Prue. Cela revient à dire qu'à partir du moment où elle n'arrive pas, par les mots, à établir un contact avec son époux, ce qui en découle ce sont l'inefficacité de son discours et la fragilité de la fonction phatique du langage. Les mots n'aident plus à établir un réel contact, ils créent même l'isolement et l'exclusion. Il en découle alors qu'il est cruel d'être forcé à se tourner vers l'autre pour un échange verbal.

I've always told him. Always. But he does not listen.

I tell him all the time. But he doesn't listen⁸⁰⁹.

Quand le discours dévie et défie les normes sociales de l'éthique, le langage devient volubile et déraisonné. Ce qu'il fait entendre est insensé. Il crée une sorte d'aberration sémantique, surtout que ce qu'on nous fait entendre n'est dicté ni par le sens ni par le bon sens. C'est un langage qui aurait perdu ses capacités expressives (clarté et pertinence), puisqu'il ne servirait plus d'outil pour des échanges fructueux :

Prue (to Julie): His mother always hated me. The first time she saw me she hated me. She never gave me one present in the whole of her life. Nothing. She wouldn't give me the drippings off her nose.

Julie: I know.

Prue: The drippings off her nose. Honestly.

Julie: All mothers-in-law are like that. They love their sons. They love their boys. They don't want their sons to be fucked by other girls. Isn't that right?

Prue: Absolutely. All mothers want their sons to be fucked by themselves⁸¹⁰.

Afin de mieux comprendre le silence des mots, il faut s'intéresser au contexte où un nombre lexical infini est requis pour signifier une réalité dont la définition ne correspond pas aux mots employés pour les besoins. Il ne faudrait pas croire que le silence n'existe que là où il n'y a aucun mot. Comme nous l'avons déjà dit, il est bel et bien présent dans les discours écrits et oraux. À ce propos, Pinter écrit : « Le langage que nous entendons est une indication de celui que nous n'entendons pas, c'est une façon de se dérober, un rideau de fumée violent, rusé, angoissé ou moqueur qui maintient l'autre langage à sa place [...] »⁸¹¹. Dans une perspective semblable, Albee évoque l'expérience suivante dans *Three Tall Women* :

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 446.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁸¹¹ M. Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, p. 51.

la fascination par certaines réalités de la vie (métier) décide des locuteurs à en oublier d'autres considérées comme peu reluisantes :

A: Well, no; not really poor; my father was an architect; he designed furniture; he made it.

C: That's not an architect, that's...

B: Let it be⁸¹²

En procédant de la sorte, A (personnage) passe la réalité sous silence au profit d'une autre dont le lecteur semble devoir nommer précisément. À travers cet échange, le mot qui colle parfaitement à la réalité décrite par A ne sera jamais entendu. Le mot « carpenter », menuisier ou celui de « cabinetmaker », ébéniste serait logique dans la description de celui qui fabrique des meubles. Or, l'ignorance du mot juste et convenable fait qu'un autre qui ne répond pas aux critères descriptifs vient usurper sa place et le reléguer dans le silence. Un autre silence des mots est possible dès lors que des locuteurs s'emparent du discours, non pas pour avancer des choses sensées, mais simplement parler pour ne rien dire. Parler pour ne rien dire (« waffle⁸¹³ »), un verbiage ou le règne du vide verbal qui intervient lorsqu'un personnage ne dispose pas d'arguments ou ne veut se prononcer clairement et nettement sur une question précise. C'est une sorte de fuite en avant, une manière de détourner les esprits. De tels échanges sans objet, sans perspective, sans valeur sémantique, de l'avis de Van Den Heuvel, équivalent à un texte dont le projet cesse d'être de fournir des éléments épistémiques au destinataire. Il y aura plus de bavardages, de paroles non parlantes que toute autre chose : « Comme la conversation anodine, le discours textuel se désiste de sa fonction informationnelle (le récit) pour n'être qu'un lieu sonore, établi par l'allocution, par les « tropes » de voix imitées qui profèrent des paroles dénuées de sens, un bégaiement, une « jactance⁸¹⁴ ». » Ces paroles incessantes, incohérentes et absurdes, proches du *music-hall cross talk*, empêchent de voir l'essentiel qui se trouve étouffé. Le langage se présente ainsi comme source de confusion, d'incompréhension, de diversion. Son manque de clarté, de précision, de contenus constants laisse ses usagers dans une

⁸¹² E. Albee, *Three Tall Women*, New York, Dutton, 1995, p. 23.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹⁴ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 62.

sorte de cécité. De tels propos ne valorisent pas le langage, puisqu'ils décrédibilisent les mots et ce qu'ils véhiculent, et au demeurant rabaissent leur auteur et heurtent la conscience de ceux qui écoutent: « Jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence, hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même et se dissiper par le discours ; de sorte qu'il est moins à soi qu'aux autres⁸¹⁵. »

Pour s'enquérir de l'essentiel, il faut que cette nuisance verbale s'estompe, il faut se débarrasser de cette parole frivole et redondante. D'où l'opportunité d'une phase transitoire, qui ne peut être que celle du silence (fuir le tumulte des mots) qui fait taire tout discours mécanique, pour faire subir à cette parole détraquée une opération palingénésique. Ce passage, par le silence auquel le sujet est contraint après le constat de l'inanité de son langage, lui permettra de tirer de la substance de sa pensée ce qu'il pourra énoncer distinctement et fructueusement. À ce propos, on pense à la déclaration de Joseph Rassam déclare : « Les plus belles paroles sont les voix mêmes du silence⁸¹⁶. »

Autrement dit, la bonne parole, celle qui signifie quelque chose, qui dit l'essentiel, et non le superfétatoire, ne peut provenir que d'un esprit qui opère dans le silence des mots, qui fait advenir son discours à partir de ce qui est préalablement bien conçu. Ce que Rassam appelle « un fond silencieux⁸¹⁷ » dont la parole a besoin pour se former n'est rien d'autre que l'instant pendant lequel un locuteur est en train de concevoir son imminente production verbale. Ce fond silencieux est l'ensemble des mots qui n'existent déjà que pour celui qui les passe au crible de la raison avant de les extérioriser. Ce n'est qu'après cette catharsis verbale (purification) que pourra advenir une communication authentique entre les êtres. « Si la parole peut être frivole, le silence porte en lui, dès son origine, un caractère sacré⁸¹⁸. » Ce que Michèle Finck appelle « le silence cathartique » ou « silence de vérité » renvoie exclusivement à cette attitude qui permet à l'individu de fuir toute nuisance sonore pour s'imprégner de la vérité des choses, de leur réalité profonde. Un combat doit être livré contre les mots, les mensonges et la vanité qui les habitent. Le dire doit être débarrassé de la vacuité et de l'inanité. Et ce n'est qu'à partir de ce moment que

⁸¹⁵ Abbé Dinouart, *L'Art de se taire*, p. 65.

⁸¹⁶ Joseph Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, p. 42.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸¹⁸ Y.-M. Ergal et M. Finck, *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 19.

peuvent naître de vraies idées et de réels savoirs. Par ce « silence de maïeutique⁸¹⁹ », accoucheur de science et de sagesse, le sujet peut donc espérer arriver à se définir et définir son environnement.

II.3.4. L'écriture apnéique et le recours à la monstration

Ce que nous désignons par le nom d'écriture apnéique ou agraphie partielle ne survient que quand l'écrivain arrête d'écrire ou de parler, puisqu'il est confronté aux expériences-limites, celles-là qui se trouvent hors de portée des mots, ou puisqu'il refuse de reprendre les formules creuses, usées ou intempestives. Il s'abstient de tout discours écrit pour se résoudre au silence et amener le public à s'interroger et à poursuivre ce qui est tu, vu qu'aucune description prosopographique (physique) ou éthopéique (morale) n'est jamais tentée ou qu'elle est vite interrompue, faute de pouvoir mettre des mots sur ce qui est ressenti, éprouvé ou enduré. Il arrive que Pinter laisse apparaître délibérément certains signes d'agraphie, sans que son talent d'écrivain soit en cause ; il feint de se trouver dans l'incapacité à rendre compte des expériences subjectives, c'est-à-dire des sentiments, des sensations, des émotions, des idées de ses personnages. Le constat de Dethurens sur la pièce de Claudel pourrait être appliqué au rapport de Pinter à la plume : « L'écriture est ce qui vient toujours après : elle n'est jamais première ni, à vrai dire, si précieuse au dramaturge. Que l'on commence par se taire, le reste viendra par surcroît⁸²⁰. » À ce stade où le spectateur note le recès de la parole dû à une certaine impuissance auctoriale, il se doit d'essayer de prendre le relais. Il ressort donc que cette aphasie textuelle, cette stase verbale, est une sorte d'appel lancé au spectateur (ou au lecteur) à continuer à écrire la suite des événements. Et cela est plus qu'un défi à relever, si l'on s'accorde avec Anne Surgers pour penser que « le silence verbal est parfois plus mystérieux ou plus lourd de sens qu'une parole⁸²¹ ». Le lecteur est donc invité à considérer le noir sur blanc, mais aussi à réfléchir sur ce dernier, c'est-à-dire à écouter le silence qui se tapit dans le texte. L'on serait même tenté de croire

⁸¹⁹ M.Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy » dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 177.

⁸²⁰ P. Duthereus, « Sens et silence dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel », p. 134.

⁸²¹ Anne Sugers, *Et que dit ce silence: la rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne, 2007, p. 29.

qu'« écrire uniquement avec les mots équivaut à se soumettre à l'impossibilité de tout dire⁸²² ». Les insuffisances et les inaptitudes de l'écriture à rendre compte avec les mots du langage de la complexité de certaines expériences se remarquent dès que l'on pénètre dans le domaine artistique de Pinter.

Dans cette rhétorique du silence, il ne faut pas négliger les conséquences de l'émotion sur le flux verbal. Dès qu'elle se présente le discours devient haché, coupé, saccadé et ponctué de pauses, silences dont certains sont plus longs que d'autres. *The Caretaker* est rempli de projections manquées, de vérités partiellement ou totalement tues, d'expériences oniriques inabouties, de tentatives inachevées, d'esquisses et d'amorces semblent le distinguer. Un personnage comme Davies nous aide à comprendre que le Moi apparaît comme une scène d'intériorité intraduisible. Le vieil homme n'arrive pas avec les mots à nommer avec exactitude ce qu'il vit en son for intérieur. Qu'il s'agisse des hésitations, des silences, des contradictions, des répétitions, etc., ce que ce discours donne à voir ce n'est qu'une carence globale.

À l'instar des romanciers qui, à des moments, sont amenés à rompre avec toute écriture hypotypique (toute mention explicite) pour aboutir à un discours plus expressif, des dramaturges comme Pinter adoptent la même stratégie. Ces écrivains ne se taisent pas parce qu'ils n'ont rien à dire ou ne peuvent rien dire ; ils s'abstiennent verbalement pour faire advenir avec le concours du spectateur une parole véritable, puisqu'« en plaçant ainsi au cœur de son texte ce qui est l'altérité absolue de toute parole, le silence, le romancier semble instrumentaliser la menace essentielle qui pèse sur toute écriture, l'incapacité à dire ou à décrire, afin de la transformer en un outil efficace, capable de le faire parvenir finalement à une plus grande expressivité⁸²³ ». C'est justement dans ce sens qu'il faut considérer le désistement verbal du père de famille vers la fin de *The Birthday Party*. Par son silence après l'enlèvement de Stanley, Petey empêche toute relation des derniers événements qui ont eu lieu à l'insu de Meg. Ce refus narratorial est une occasion pour permettre au lecteur d'émettre son propre jugement sur l'épilogue de la pièce.

⁸²² Maud Fourton, « Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans L'amour de Marguerite Duras », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 343.

⁸²³ Claire Barel-Moisan, « Stratégies du refus de la parole : silences et blancs dans Clotilde de Lusignan de Balzac », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, p. 69.

Grâce à la monstration, un écrivain montre plus qu'il ne dit, qu'il ne décrit, car « le monde requiert d'être montré, au lieu d'être dit, il demande à être rendu visible⁸²⁴ ». L'un des traits caractéristiques du théâtre de Pinter est de nommer le moins possible. Il ne dit presque jamais ce qu'il y a ; il expose des faits et laisse au spectateur la latitude de leur trouver un nom ou de les qualifier précisément. *The Basement* nous en fournit une parfaite illustration. Dans cette pièce, Pinter ne donne pas de qualificatif à la société à laquelle nous avons affaire. C'est à partir de ce qu'il nous montre que nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une société qu'on peut qualifier, entre autres, de phallocratique. Car, au moment où la femme est appelée à trimer en cuisine, les hommes sont là à ne rien faire, sauf à jouer ou à se saouler : « Stott and Law at the table with lager. Jane comes to the back door. Lunch is up⁸²⁵ ». Il en va de même dans l'acte II de *Homecoming* où Ruth, la seule femme de la pièce, se voit dans l'obligation de servir les autres personnages : « Ruth hands coffee to all the men. She sits with her cup and Max smiles at her⁸²⁶. » On ne laisse apparaître sa joie qu'après avoir vu la femme faire ce qui semble être exclusivement sa tâche. Et la liste montrant que nous sommes sous la domination de l'homme est longue. Car, dès l'acte I de *The Birthday Party*, le spectateur peut voir l'espace que seule Meg occupe et occupera au travers la pièce. Elle y passe la plupart du temps à préparer du thé, les petits pains et autres mets qu'elle se charge de servir aux hommes : « Meg's voice comes through the kitchen hatch⁸²⁷. » En dernière analyse, nous dirons que les femmes où qu'elles puissent être dans les pièces de Pinter sont toujours au service des hommes. Elles les entourent de soins, à table, dans le salon comme dans la chambre à coucher. Indubitablement, il en va de même dans *Betrayal* où, à travers sa tenue, Emma nous renseigne sur ses activités domestiques : « Emma comes out of the kitchen. She is wearing an apron⁸²⁸. » Pour éviter de faire usage d'une quantité importante de mots, Pinter préfère montrer les choses. Il évite toute description en nous exposant les réalités. En fait, décrire ne se limite pas seulement à une énumération ou au pouvoir d'attribuer au moins un nom à chaque élément

⁸²⁴ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 119.

⁸²⁵ *The Basement*, Plays 3, p. 152.

⁸²⁶ *The Homecoming*, Plays 3, p. 53.

⁸²⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 3.

⁸²⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 101.

constitutif du monde, c'est plutôt avoir la capacité à cerner chaque objet dans sa globalité. C'est être capable de dire les réalités de ce monde avec les mots du langage. Et ceci devient impossible si l'on considère la complexité des choses, la limite et la faillibilité de nos sens et de notre langage. Pour appréhender le sens profond des choses, un autre outil plus performant que le langage physicaliste semble s'imposer, car « il ne suffit pas de nommer tous les objets qu'il contient pour décrire le monde⁸²⁹ ».

Si décrire, c'est procéder, d'une part à une série d'énumérations et à une présentation des caractéristiques physiques et morales d'un être, d'une chose, etc., la monstration, elle, consiste à permettre à l'œil de se poser sur les éléments qui lui sont directement accessibles. Si l'image est d'essence monstrative, l'écriture, elle, aussi peut le devenir dès l'instant où le texte s'abstient d'expliquer, de dire les choses nommément en optant pour donner à voir par les mots, c'est-à-dire en fabriquant des images avec ces mêmes mots. Par exemple, dans *The Servant*, au lieu de présenter les formes et les couleurs des choses qui se trouvent dans la cuisine, Pinter choisit plutôt de montrer leur brillance : « The saucepan and the crockery glisten on the selves. [...] The kitchen glistens, the gas stove, the pans [...] »⁸³⁰. Il se gardera également de décrire la tenue vestimentaire de Vera, il montrera plutôt la disposition de la jupe : « Vera's body inclines backward on the table, her skirt half way up her thighs⁸³¹. » Il laisse au réalisateur le soin de montrer que cette jupe est courte, puisque le moindre changement de position ou d'attitude laisse l'œil parcourir les cuisses nues de Vera. C'est ce que Tony fera inmanquablement, car de sa bouche sortiront les mots qui nommeront la réalité à laquelle lui et tout autre individu restent oculairement soumis : « Your skirt is too short⁸³². » Et même si Pinter ne dit pas que Vera et Tony se sont enlacés, la puissance ostensive de son écriture permet au lecteur de comprendre que les deux silhouettes déformées sur les casseroles ne sont autres que celles de ces deux personnages : « Two figures are seen distorted in shining saucepans⁸³³. » Au juste, en multipliant les gestes et les agissements de Barrett, Pinter

⁸²⁹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 16.

⁸³⁰ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

⁸³¹ *Id.*

⁸³² *Id.*

⁸³³ *The Servant*, Screenplays 1, p. 49.

montre ce que le personnage évite de dire, et dont il va charger le lecteur de nommer verbalement : la curiosité et l'indiscrétion du personnage susmentionné : « Barrett enters, examines mail, walks to kitchen. Barrett studies two plates on table, chicken bones on them [...]»⁸³⁴. »

Dans *One for the Road*, Pinter évitera de donner un nom précis à l'expérience douloureuse que traverse Victor. Ainsi donc, à partir de ce qu'il voit par les mots, le lecteur comprendra et pourra parler sans hésitation de torture, car les habits et les corps du personnage sont témoins de violence et de souffrance : « The door opens. Victor walks in, slowly. His clothes are torn. He is bruised. The door close behind him »⁸³⁵. »

Dans le cadre relationnel, une pièce comme *Betrayal* donne à voir les trahisons, les infidélités, la mauvaise foi et une certaine forme d'intolérance. Il éclate au grand jour que pendant des années et des années, Robert, Emma et Jerry se sont trompés. Toutefois, si Emma, par exemple, a du mal à faire sa propre autocritique, mais préfère accabler son mari, Robert, Jerry, son amant et l'« ami » de ce dernier lui rappelle qu'elle, non plus, n'est exempte de tout reproche :

Emma: You know what I found out ... last night? He's betrayed me for years.

He's had ...other women for years.

Jerry: No? Good Lord.

Pause

But we betrayed him for years⁸³⁶.

La monstration peut se traduire également par la présence d'une thématique que l'auteur se garde de citer nommément. Ainsi, seront montrés les interdits, entre autres, les tabous, l'insoutenable et le non-dit émotionnel.

À aucun moment dans *Betrayal*, Pinter ne nomme les maux dont souffre la société à laquelle nous avons affaire. Cependant, cela ne doit pas empêcher le spectateur de lui donner un nom, de trouver un qualificatif aux comportements, aux attitudes ou à la mentalité qu'il aura décelés. Le statut précaire de la femme au milieu de ce groupe d'hommes injustes et irrespectueux nous amène à dire que nous nous

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸³⁵ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

⁸³⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 18.

trouvons dans une société discriminatoire où le sexe masculin, de par son égoïsme, méprise et ostracise la femme.

Robert: Well, to be brutally honest, we wouldn't actually want to a Woman around, would we, Jerry? I mean a game of squash isn't simply a game of squash, it's rather more than that. You see, first there's the game. And then there's the shower. And there's pint. And then there's lunch. After all, you've been at it. You've had your battle. What you want is your pint and your lunch. You really don't want a woman buying you lunch. You don't actually want a woman within a mile of the place, any of the places, really. You don't want her in the shower, or the pub, or the restaurant [...]⁸³⁷.

Dans le scénario de *Langrishe, Go Down*, le recours à la technique de monstration permet de ne pas nommer verbalement le crime passionnel perpétré par Imogen, après son coup de folie suite à la trahison supposée d'Otto: « Otto, whistling, climbs on bicycle, and begins to cycle. He glances towards the hedge, freezes, nearly loses his balance. / Through gap in hedge the cottage window, open. A shotgun muzzle trained directly at him ... Imogen sitting on the floor by window, with gun, trembling / A group of mourners whispering together. Gravediggers filling in the grave. In the distance Imogen and Lily walking away with the priest. / Imogen, in black, picks up a newspaper and sits down. She looks at the front page⁸³⁸. » Ce n'est qu'à partir de ces éléments visuels que le spectateur arrive à comprendre qu'Imogen n'a pas pu pardonner à Otto qu'elle soupçonne de la tromper avec une autre femme.

⁸³⁷ *Betrayal*, Plays 4, p. 57.

⁸³⁸ *Langrishe, Go Down*, Screenplays 1, p. 650-651 ; 658-659.

Chapitre III : La réalité physique du silence

Ce que nous envisageons de faire à ce niveau, c'est essayer d'examiner la présence du silence qui se note dans un texte grâce à certains éléments physiques visibles. Quand bien même le signifiant du silence serait zéro, vouloir lui nier toute existence, c'est s'attaquer à ce qu'il apporte au langage. Le silence peut apparaître à travers la corporéité des signes de ponctuation qui marquent, entre autres, sa présence. Ces éléments typographiques assurent à la fois la discontinuité et la continuité d'un texte, puisqu'ils « arrêtent le flot ininterrompu des mots pour permettre, ensuite à la langue de se poursuivre⁸³⁹ ». C'est grâce à eux que cette voix en manque de souffle se ressaisit avant de repartir de plus belle. C'est dire que si à l'écrit la place ou les instants du silence sont matérialisés par la ponctuation, à l'oral ils doivent être réellement pris en compte, sinon le discours s'essouffle ou s'arrête. Ainsi, ce que montre *The Birthday Party*, à travers l'expérience de Goldberg, c'est qu'il n'est pas sans danger de vouloir se faire entendre verbalement sans répit : « Give me blow. (Pause.) Blow in my mouth⁸⁴⁰. » Goldberg s'essouffle, après s'être lancé dans une longue démonstration discursive concernant sa loyauté, son respect et sa soumission d'antan à son mentor, Uncle Barney. Dans la perte provisoire de respiration par Goldberg et l'acte de McCann qui consiste à lui souffler dans la bouche, sont montrés l'essoufflement du langage et des efforts pour relancer le discours. Avec le temps, le discours peut connaître certaines difficultés pour continuer. Et par conséquent, pour le faire repartir, le rallumer, c'est important de lui trouver du soutien, un souffle nouveau. Cet état de fait peut survenir quand le locuteur aura épuisé ses ressources nécessaires. C'est exactement ce qui arrive lorsqu'un orateur s'arrête puisqu'il a besoin de souffler : il s'agit du silence aérobique. L'oxygène est tant requis à cet instant pour reprendre la respiration, et au demeurant repartir verbalement.

Dans *The Servant*, les silences dans la réplique de Tony matérialisés par des points de suspension laissent entrevoir une certaine gêne liée à l'offre de service par Vera. À travers ces silences presque palpables, Tony ne voit pas positivement

⁸³⁹ A. de La Motte, *Au-delà du mot*, p. 21.
⁸⁴⁰ *The Birthday Party*, Plays I, p. 73.

l'initiative de Vera. Il y verrait des calculs, intentions inavouées, d'autant plus qu'ils se retrouvent tous seuls dans cette maison :

Vera: Can I get you anything, sir?

Tony: No...no⁸⁴¹.

III.1. La portée des mentions didascaliques

À travers des silences matérialisés par le mot « *Silence* », des pauses signalées par des tirets (—), des points de suspension (...) ou par des réitérations didascaliques de « *Pause* », nous essayerons de comprendre ce que Pinter n'explique jamais dans son texte à l'acteur, à savoir les raisons de ses choix et orientations, pourquoi pendant un certain temps rien ne se passe verbalement. Toutefois, pour faire parler ce qui se lit ou se remarque sans aucune explication auctoriale, l'approche se doit d'être autour des appropriétés contextuelles et cotextuelles pour éviter toute subjectivité. Cela montre qu'un discours peut être contraint à l'arrêt provisoire ou net et définitif pour plusieurs raisons. Suivant les cas, une idée peut être entamée dans une phrase avant de se voir interrompue pour être reprise dans une autre phrase et être abandonnée. Et bien que ces interruptions puissent revêtir une certaine ambivalence, il faut tout de même noter qu'elles peuvent être dues à plusieurs raisons : colère, hésitation, gêne, doute, stratégie, etc. Dans cette rubrique des pauses sont pris en compte les moments où l'auteur reprend la parole de son personnage afin qu'il puisse dire ce qui se passe pendant le temps qu'il l'a réduit au silence. En tous les cas, la configuration que nous pourrions avoir semble être la suivante :

Exemple 1 : par une amorce / interruption, puis reprise =

Roote: Tell me...

[...]

Roote : How's 6457 getting on⁸⁴² ?

Ou exemple 2 : par un locuteur 1 / abandon, puis locuteur 2 =

Davies: I was lucky you come into this caff. I might have been done by that Scotch git. I been left for dead more than once.

Pause.

⁸⁴¹ The Servant, Screenplays 1, p. 49.

⁸⁴² The Hothouse, Plays 1, p. 189.

I noticed that there was someone was living in the house next door⁸⁴³.

S'agissant du premier exemple, la pause (...), ce court temps d'arrêt dans la production verbale ou ce silence de Roote serait dû à une hésitation. Il serait confronté au problème mémoriel, d'où ce laps de temps pour chercher le bon numéro dont il veut parler avec Gibbs. Cependant, la *Pause* entre les deux idées développées dans la réplique de Davies coïncide avec le moment où il cherche à reporter son esprit sur d'autres questions, telles que celle du voisinage sur lesquelles il voudrait être informé et rassuré par les positions éventuelles d'Aston. En dernière analyse, après avoir vanté la vaillance salvatrice d'Aston qui lui a évité d'être laissé pour mort dans ce café, Davies juge alors nécessaire de trouver des sujets par lesquels il parviendrait à pénétrer les réalités quotidiennes du nouveau cadre spatial où il espère élire domicile en toute sécurité. Ce silence, cette « *Pause* » obéit donc à une volonté d'arriver à faire parler Aston, à l'entendre révéler des choses sur son entourage. Il agit de cette façon pour pousser son hôte à lever le voile sur ce nouveau monde qui l'entoure. Du reste, chez Davies, le désir de surseoir au verbal oral afin de briser le silence d'Aston pourrait être corroboré par ses gestes et sa phrase aposiopésique qui viennent tout de suite après : « Davies (Gesturing): I noticed [...]»⁸⁴⁴. » En revanche, dans *The Birthday Party*, l'arrêt du discours de Stanley (—) qui fait suite à la précision apportée par Goldberg est plus dicté par la peur de se voir réprimander davantage que par tout autre calcul. Il cherche à éviter de prononcer le mot qui pourrait exacerber l'irritation de son interlocuteur :

Goldberg: Sit down.

McCann: Why should I?

Goldberg: If you want to know the truth, Webber, you're beginning to get on my breasts.

Stanley: Really? Well, that's⁸⁴⁵—

Dans une pièce comme *The Dwarfs*, où on a des pauses, sinon à chaque page, du moins toutes les deux pages, les silences obéissent à un ordre bien particulier. En fait, les premiers silences de Len s'inscrivent dans la liste de ses efforts visant à convaincre Pete de son obstination à ouvrir la brique de lait trouvée dans les placards de Mark :

⁸⁴³ *The Caretaker*, Plays 2, p. 10.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁴⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 39-40.

Len: Uuh! Uuuhh... It's stiff.

Pete: I wouldn't open that.

Len: Uuuhh.... why not⁸⁴⁶?

Dans l'intention de faire partager ses idées et ses choix à Mark, Len juge opportun de se taire pour l'amener à réagir positivement. Tout est calcul chez lui comme il a si bien commencé à apprendre les mathématiques et autres matières :

Len: you should follow my example and take up mathematics.

Look! All last night I was working at mechanics and determinants.

There's nothing like a bit of calculus to cheer you up.

Pause.

Mark: I'll think about it⁸⁴⁷.

Cependant, les *Pauses* marquées après les répliques de Pete dans des échanges avec Len s'expliquent par son souhait d'entendre la réaction de ce dernier. En apostrophant son interlocuteur par un « *you* » interpellatif, il finira par s'arrêter verbalement un instant pour l'écouter attentivement :

Pete: Listen. Can't you see we're trying to play chess?

Pause.

Len: I've called them in to keep an eye on you two, you see⁸⁴⁸.

À ce point, il faut voir les « *Silence* »[s] dont la récurrence est très forte dans *The Dumb Waiter* ; plus de quinze fois sur une pièce de trente-six pages. Le premier *Silence* s'installe dès le départ, puisque aucun mot ne s'échange entre Ben et Gus. Pendant que le premier est concentré dans sa lecture, le second se penche sur ses lacets : « Ben is lying on a bed, left, reading a paper. Gus is sitting on a bed, right, trying his shoelaces, with difficulty [...]. Silence⁸⁴⁹. » Au fil du temps, ces *Silences* se renforcent avec la mention des *Pauses* (plus de vingt fois) et peuvent cette fois être dus aux cessations de bruit qui venait de troubler le calme dans lequel attendent ces deux personnages. Il s'agira dans ces circonstances d'un silence qui est interchangeable avec le calme, c'est-à-dire quand aucun bruit dérangeant ne se fait plus entendre : « The hatch falls back into the place. They turn quickly, their eyes meet. Ben turns back to his paper. Silence⁸⁵⁰. »

⁸⁴⁶ *The Dwarfs*, Plays 2, p. 80.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁴⁹ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p. 113.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

III.2. Contenu prosodique : flux discursif et rythme verbal

Ce dont il est question ici, c'est de montrer que la prosodie peut s'appliquer aussi au langage. En effet, la plupart du temps cette question n'est abordée qu'en corrélation directe avec les éléments linguistiques. La prosodie n'est pas une caractéristique exclusive du langage, vu que le silence en propose aussi quelques éléments. En plus, vouloir refuser cette propriété au silence, c'est nier une partie de la réalité du langage qui ne peut exister sans lui. Il existe, même si le terme est stricto sensu impropre, une prosodie du silence. Elle se distingue aussi par la durée, l'intensité (légère ou épaisse), fréquence et manière occurrenceielle. Un silence peut être long, court, moyen ; il peut être profond, léger, épais. Sa fréquence varie, car elle peut être notée de temps à autre, de façon sporadique comme elle peut persister, se faire sentir dans le temps. La façon dont un silence survient peut être brusque, progressive ou incrémentale. D'un seul coup, un individu peut s'arrêter de parler. Ou il peut tendre vers l'arrêt de la parole en réduisant le flux verbal au fur et à mesure. Un locuteur peut aller d'un langage abondant à une certaine rareté verbale. En même temps qu'elle peut se noter dans la rhétorique du silence, la prosodie dans le langage parlé s'enveloppe également de silences. Disons-le en d'autres mots : dans un discours oral, ce qu'une personne ne dira jamais sur son état, ses intentions ou ses sentiments peut se percevoir grâce à la nature des silences qui accompagnent ses mots. Essayons ainsi de mieux comprendre comment sont construits ces silences : leur forme, leur durée, leur localisation (au début, au milieu ou à la fin). C'est donc tout à fait normal d'essayer de savoir comment les interruptions sont opérées : si elles sont faites de manière brutale ou progressive. Ce que nous entendons étudier, ce sont ces variations accentuelles, temporelles et de hauteur dans l'énonciation, dans la prononciation des mots, des phrases, etc., les interjections et ce qu'elles encodent. Comme on l'a vu plus haut, le discours du personnage de Pinter se distingue avant tout par la fragmentation, la discontinuité et la brisure du flux verbal. Le discours a souvent du mal à se dérouler correctement, qu'il s'agisse d'un monologue ou d'un dialogue. La pièce de Pinter intitulée *Silence* offre un modèle de communion phatique où la succession des silences compromettent l'effectivité et la fluidité de tout échange verbal. Au moment où Bates cherche à convaincre Ellen pour une sortie

en ville, celle-ci se montre toute laconique. Les réponses monosyllabiques qu'Ellen donne décèlent le flux verbal et révèlent son manque d'envie de s'engager dans cette interlocution que Bates essaie de lui imposer :

Bates : Do you want me to buy you a drink ?

Ellen : No.

Pause.

Bates : Come for a walk.

Ellen : No.

Pause.

Bates : All right. I'll take you on a bus to the town. I know a place. My cousin runs it.

Ellen : No.

Silence⁸⁵¹

Les efforts de Bates pour un réel dialogue échouent, à cause de nombreux silences que lui oppose son interlocutrice. Il y a toujours un élément qui vient rendre tout enchaînement caduc, créant ainsi un silence dont la durée peut être plus ou moins courte, longue ou moyenne. Ces pauses ou ces silences qui ralentissent les échanges ou les répliques inondent les textes de Pinter. En général, ses textes sont ponctués de pauses, de silences entre deux répliques appelées pauses interphrases ; de pauses (silences) dans une phrase ou pauses intraphrases. Si bien que les silences interpersonnels suivent le schéma suivant :

Réplique 1.

Pause.

Réplique 2.

Exemple 1 :

Woman: I'm off liquids.

Pause.

Jo: Well, I.... I am sorry⁸⁵²...

De leur côté, les silences intrapersonnels sont pour l'essentiel construits suivant cet ordre :

1^{er} cas:

Phrase-type : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

⁸⁵¹ *Silence*, p. 197.

⁸⁵² *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 142-143.

Exemple 2 :

Jake: Mmmmm? Well, what was so funny... You see... it was really what she was wearing; really... that's what was so funny⁸⁵³...

(Des pauses, c'est-à-dire des silences qui hachent le discours du locuteur).

Ou 2^e cas :

Phrase-type A : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Phrase-type B : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 3 :

Davies:

A / I got out and... half way down I... I suddenly... found out... you see... that I hadn't got my pipe. So I come back to get it...

Pause

B / That ain't the same plug, is it, you been...⁸⁵⁴?

Nous noterons également que des silences interpersonnels peuvent davantage se renforcer par l'introduction des pauses intra-phrases et des pauses inter-répliques dans un dialogue. Ainsi, on aura :

Réplique 1.

1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause.

Réplique 2.

1^{er} syntagme suivi de points de suspension; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 4 :

Davies: Yes, what sort of... you know...

Pause

Aston: Well, I mean⁸⁵⁵...

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁵⁴ *The Caretaker*, Plays 2, p. 73.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

Ces silences intersubjectifs peuvent se multiplier grâce à des pauses intra-phrases, intra-répliques (dans une même réplique), des pauses inter-répliques (entre deux répliques par deux personnages différents) :

Réplique 1 :

Phrase-type A : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Phrase-type B : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Pause

Réplique 2 :

Phrase-type A' : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite (ou constituée d'une phrase lapidaire).

Pause

Phrase-type B' : 1^{er} syntagme suivi de points de suspension ; 2^e syntagme suivi de points de suspension, et ainsi de suite.

Exemple 5 :

Emma: It's a waste. Nobody comes here. I just can't bear to think about it, actually. Just... empty. [...].

Pause

It's just... an empty home.

Jerry: It's not a home.

Pause

I know... I know what you wanted... but it could never... actually be a home [...]⁸⁵⁶.

Au sujet de la chronémique, de ce temps que dure une communication, disons qu'elle est importante en ce qu'elle aiderait à mieux comprendre le statut des différents locuteurs ou leurs motivations. Un locuteur qui passe presque tout son temps à parler chercherait soit quelque chose à dissimuler par les mots employés, soit à montrer à son interlocuteur sa supériorité. Dans ce contexte où nous sommes, monopoliser le temps de parole revient non seulement à empêcher les autres de parler, mais surtout à éviter à être interrogé sur des questions gênantes. C'est une bonne façon d'esquiver tout échange sur des thèmes voire sur un sujet précis. À titre d'exemple, dans plusieurs passages de *The Caretaker*, on entend Davies parler sans

⁸⁵⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 43-44.

arrêt, jeter l'anathème sur tout le reste de la société dans le seul but d'apparaître comme un individu qui en a assez de souffrir le martyr. Pour gagner la confiance d'Aston et son soutien, faire de lui un allié, Davies a peur de se séparer des mots : il s'y agrippe. Leur perte serait perçue comme une opportunité donnée à son interlocuteur pour le forcer à faire face à des situations peu commodes. Une méfiance vis-à-vis du silence amène ainsi le vieil homme à se lancer dans une vaste opération d'expression verbale qui se solde par une abondante production d'énoncés vagues et superficiels qui maintient son hôte plus dans une position d'« écoute » que celle de l'orateur.

L'acte I de *The Caretaker* apparaît donc comme une véritable phase d'expérimentation de la peur du silence, du monopole de la parole par Davies et du « silence » d'Aston. Or, comme on peut s'en apercevoir, le changement prosodique (intonatif) du discours de Mick plonge Davies dans une énorme gêne verbale. Les mots l'ont provisoirement quitté. Au point que sa parole est ralentie, ses phrases sont hachées, à cause de nombreuses hésitations. Dès lors, il comprend que tout n'est pas permis verbalement sur Aston, que rien ne peut se concevoir sans difficulté, et par conséquent les mots pour l'expression n'arrivent plus aisément :

Mick: What did he say then, when you told him I offered you a job as a caretaker?

Davies: He... he said... he said...something about... he lived here.

[...]

Mick: Where did he come from?

Davies: Well... he.... he⁸⁵⁷...

Pour une meilleure compréhension du rapport de la prosodie à la personnalité, analysons *Butley*. Dans ce long métrage réalisé par Pinter, certains éléments prosodiques nous aident à comprendre les personnages. Par exemple, le ton véhément que Ben adopte en s'adressant à Joey en dit long sur qui il est. C'est un personnage sans retenue et qui ne montre aucun égard envers ceux qu'il considère inférieur à lui. Cette véhémence verbale est symptomatique de son cynisme, de ses tendances autoritaires sans limites. On s'aperçoit que dans cette société patriarcale ; même s'il a du mal à assumer son homosexualité, Ben voit Joey comme un partenaire qu'il doit dominer. Et élever le ton est une façon de l'amener à plier, à rester docile.

⁸⁵⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p. 68-69.

Si nous examinons à présent *The Birthday Party*, il est clair comme leur intention est de réduire Stanley plus que jamais au silence, Goldberg et McCann s'inscrivent dans un autre schéma discursif dans lequel ils jugent toute répétition anaphorique lourde. À partir de l'ellipse du syntagme verbal « We'll provide » dans les dix-huit courtes phrases qui vont se succéder, les deux orateurs accélèrent leurs discours, car le but visé est d'étouffer verbalement leur victime. Ils n'entendent aucunement lui donner l'occasion de glisser le moindre mot :

McCann: We'll provide the skipping rope.

Goldberg: The vest and pants.

McCann: The ointment.

Goldberg: The hot poultice.

McCann: The fingerstall [...] ⁸⁵⁸.

En fin de compte, la volubilité de Goldberg et celle de McCann contraignent Stanley à l'abdication. Le silence observé est donc celui d'un individu privé de parole par le monopole de la parole par des acteurs plus puissants.

III.3. Le degré de profondeur du silence dans les poèmes de Pinter

Par ce regard porté sur les poèmes de Pinter, l'on entend à la fois saisir le message qu'ils véhiculent et profiter de la richesse qu'ils recèlent. Pour comprendre le silence dans les œuvres poétiques de Pinter, il faut écouter cette autre voix qui prend la place de celle-là qui est vidée de son contenu. Le pouvoir suggestif et évocateur du langage fait que beaucoup de silences traversent la poésie ; au lieu de dire, de décrire, Pinter fait place à l'allusion et à la suggestion. Ce qui constitue l'esthétique et l'expressivité poétiques de Pinter, c'est ce génie qui permet de faire entendre les voix du silence, ce langage sous-jacent. La poésie ne pourrait pas exister sans cette stratégie discursive qui fait appel à la perspicacité et à la sensibilité du lecteur. Le silence a toujours été, et le demeurera toujours, le compagnon du texte poétique : il en constitue l'énergie, le sens et la beauté. Il capte l'attention du lecteur et l'invite à descendre dans les profondeurs pour y chercher ce qui lui est accessible *hic et nunc*, c'est-à-dire essayer de ressortir ce qui essaie de lui échapper auditivement et scopiquement. Comme l'écrit Michèle Finck: « La consubstantialité de la poésie et du silence s'est encore accrue au vingtième siècle. Le poème n'a de cesse qu'il ne donne

⁸⁵⁸ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 77.

à voir et à entendre le silence, qu'il ne se mesure à la limite qu'est le silence. On reconnaît un poète à la façon qu'il a de se taire, de faire résonner le silence dans la matière verbale⁸⁵⁹. »

Or, pour mesurer réellement la profondeur, la complexité, l'ésotérisme ou ce que Martin Esslin appelle « le double jeu du langage de Pinter⁸⁶⁰ », il ne faut pas seulement s'arrêter à son théâtre. L'analyse doit s'étendre sur ses premières réflexions poétiques ; celles-ci sont enceintes de ressources qui ne peuvent voir le jour qu'avec une maïeutique de l'écoute dans le silence. Autrement dit, c'est dans la plus grande concentration que toute personne qui étudie l'œuvre de Pinter arrivera à pénétrer les vers et à les dépasser, c'est-à-dire à entendre ces voix « noyées » par le texte et à saisir ces réalités qui apparaissent en filigrane ou qui affleurent. Aporétiquement, pour arriver à faire parler ces voix sourdes, tuées dans sa poésie, l'imagination anticipatrice du lecteur doit précéder tout discours auctorial comme l'indique si bien Ossip Mandelstam : « Il n'y a pas encore de mot, que déjà l'on entend le poème, on entend son image intérieure que palpe l'ouïe du lecteur⁸⁶¹. » Le poème est ainsi un silence dont un autre silence est la source génésique, et ne peut livrer un sens que dans un silence tiers, dans une sorte de « contemplation sonore, la contemplation par l'ouïe⁸⁶² », cet instant de profonde concentration et d'absorption au cours duquel le sujet-lisant s'élève au-dessus des mots et de ce qui les environne pour défier l'inexprimable. Pour Valéry, à force de se suspendre au temps, le langage pour le silence finit par s'élaborer et livrer ses secrets et sa quintessence :

Patience, patience
Patience dans l'azur !
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr⁸⁶³!

S'il est clair qu'un silence précède le silence d'un poème, il va sans dire qu'un autre silence est nécessaire pour faire advenir ce qui n'a pu être exprimé par les mots. C'est seulement ce silence ultime qui va permettre au poème de s'ouvrir à

⁸⁵⁹ Michèle Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 169.

⁸⁶⁰ Martin Esslin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*.

⁸⁶¹ Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Paris, Gallimard, trad. de Mayelaveta, 1990, p. 50.

⁸⁶² Paul Claudel, *Journal, t.I (1904-1932)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 191.

⁸⁶³ Paul Valéry, « Palme », *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 155.

ce qui semble échapper à sa matière verbale. À travers cette « brouette de silence[s]⁸⁶⁴ » qui « charrient un nombre infini de significations et [qui] remplissent des fonctions les plus diverses⁸⁶⁵ », seul un silence actif et profond du lecteur peut aider à appréhender ces réalités inouïes et complexes.

Bien entendu, l'intérêt d'étudier le langage poétique se justifie par ses énormes pouvoirs expressifs qui n'existent dans nul autre genre littéraire. Les mots du texte poétique, de par leur allusion, leur pouvoir suggestif aideraient le lecteur à mieux se faire une idée de ce qui est voulu exprimer : « Quant aux paroles improvisées, ce que j'avais à dire était dans mes silences, non dans mes mots. Car si je n'ai pas dit ce que j'étais venu dire, c'est qu'arrivé à pied d'œuvre j'y ai renoncé. Et parce qu'après les poèmes il m'a paru que ce que j'avais à dire ne se pouvait plus dire avec les mots⁸⁶⁶. » Même si l'on ne peut s'empêcher de regrouper dans l'isotopie du silence poétique la pause, la coupure, la cessation et le retrait, une meilleure compréhension de ce qu'il est réellement ne dépendra que de l'examen du sens tropologique des lexies et d'une profonde considération du son, du rythme et des images. Dans un texte poétique, les mots ne seraient que des apparences sonores ; ce qu'ils veulent traduire ou signifier ne se trouve que dans ce qui ne s'entend pas, c'est-à-dire dans le connotatif, dans le sens second et dans le métaphorique. La poésie est une île sonore dans l'océan de la prose ; ou avec d'autres images : la vivante oasis de la musique et de la poésie est comme perdue dans le muet, dans l'immense désert de l'existence prosaïque ; de même que l'architecture meuble artificiellement l'espace avec ses volumes, ses cubes, ses tours, de même que le peintre peuple la surface monotone avec l'animation multicolore, c'est-à-dire avec la positivité et la diversité bariolées des couleurs, ainsi la musique et la poésie animent superficiellement le temps avec leurs rythmes et leur bruit mélodieux⁸⁶⁷.

⁸⁶⁴ René Char, cité par Gabriel Athens, « Le silence et sa réponse », in *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 210.

⁸⁶⁵ Jonathan Pollock, « Le silence au cœur du vortex (Ezra Pound) », in *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 216.

⁸⁶⁶ Antonin Artaud, « Lettre à Maurice Saillet du 23 janvier 1947 », *Œuvres*, éditées par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 198.

⁸⁶⁷ V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, p. 163.

Sur la vision de Pinter du temps, aucun poème ne serait plus pertinent et parlant que ce qui ressort du silence de « Later ». Dans ces vers, nous arrivons à percevoir les différents moments qui composent le temps et leur interdépendance. En clair, le passé n'existe que par rapport au futur dont une partie est dans le présent qui, à son tour, est un futur par rapport au passé et devient un passé dès qu'un futur proche ou lointain lui reprennent sa place. L'importance du passé réside en ce qu'il est une référence pour le présent et le futur. C'est dire que la vie d'un être qui est faite de souvenirs, de projections, d'anticipations et de déroulements ne peut être comprise que dans cette imbrication temporelle:

Later. I open the back door
Light gone. Dead trees.
Dead linoleum. Later.
Later. Blackness moving very fast.
Blackness fatly.
I live here now⁸⁶⁸.

Il y a lieu de penser que c'est dans cette logique temporelle qu'il faut inscrire « Death may be ageing ». Ce qui se dégage de ce poème, c'est que la force et la puissance dont les êtres vivants font montre ne sont que des réalités fragiles et éphémères. Car, chaque instant qui passe nous en dérobe des doses insoupçonnées, ce qui nous mène inexorablement vers la finitude :

Death may be ageing
But he still has clout
But death disarms you
With his limpid light
And he's so crafty
That you don't know at all
Where he awaits you
To seduce your will
And to strip you naked
As you dress to kill
But death permits you
To arrange your hours
While he sucks the honey

⁸⁶⁸*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, Londres, Faber & Faber, 2005, p.157.

From your lovely flowers⁸⁶⁹

À travers cette personnification de la mort, notre attention reste focalisée sur un ennemi aussi puissant et redoutable qu'est cette réalité destructrice qui anéantit tout sur son passage. Dans *The Birthday Party*, l'atteinte à l'état psychologique de Stanley est compréhensible ; il a peur, parce que « la mort est, à la fois, la trace redoutée et la perte de toute trace⁸⁷⁰ ». Il sent que tout peut être nié, sauf l'existence de la mort. La mort est la seule réalité que nous ne pouvons nier avec efficacité, cependant ce dont nous ne pouvons refuser la survenance advient pour nous nier notre existence. La mort est ce qui s'impose, malgré tout effort de négation de la part de l'être humain ; elle est une force contre laquelle il n'y a aucune parade, ainsi que l'explique Beckett : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède⁸⁷¹ ! » Nous voyons que tous les efforts de l'homme ne seraient que pour la recherche de ce qui va se révéler provisoire et imparfait. Au point que « The Old Days », un autre poème dans lequel Pinter revient sur les débuts difficiles et humainement douloureux des sociétés dites démocratiques. Ce que nous appelons aujourd'hui démocratie ne saurait être abordé sans que des silences soient faits sur ce qui s'est passé avant son avènement. La construction de la démocratie est faite dans le sang, car, il a fallu abréger des vies, celles de ceux qui voulaient faire entendre des opinions différentes:

Well, my wife wanted peace.
And so did my little children.
So we killed all the lefties
To bring peace for our little children⁸⁷².

Pour des intérêts égoïstes et des raisons idéologiques, les défenseurs d'un nouvel ordre mondial n'ont pas cherché à comprendre, si bien que des exécutions sont menées en toute impunité, car ceux qui en sont les victimes sont considérés comme les ennemis du changement et du progrès. C'est dire qu'il fallait, par tous les moyens, faire taire ces voix perçues à la fois comme dangereuses et menaçantes à

⁸⁶⁹*Ibid.*, p.180.

⁸⁷⁰Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 69.

⁸⁷¹Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 84.

⁸⁷²*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.176.

l'ordre public. Rappelons, à ce niveau, que Pinter s'oppose à toute forme de violence qui obéit soit à des enjeux stratégiques, soit à des croyances religieuses. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut essayer de lire le discours ironique qu'il s' imagine « écrire » volontairement pour George W. Bush: « Dieu est bon. Dieu est grand. Dieu est bon. Le Dieu de Ben Laden est mauvais. Son Dieu est un mauvais Dieu. Le Dieu de Saddam était mauvais, sauf que Saddam n'avait pas de Dieu. C'était un barbare. Nous ne sommes pas de barbares. Nous ne décapitons pas des gens. Nous croyons en la liberté. Dieu y croit aussi [...]»⁸⁷³. Le terrorisme qu'il soit religieux, idéologique ou d'État est condamné jusqu'à la dernière énergie par Pinter. Dans son combat pour la liberté et la dignité humaines (« Any human being has his, or her, innate dignity⁸⁷⁴ »), il refuse toute hypocrisie comme celle des politiques qui consiste à galvauder des valeurs et des principes aussi essentiels.

Dans « Camera Snaps », Pinter nous emmène dans l'univers de la politique et de la religion où, des deux côtés, les individus sont exclusivement mus par le pouvoir, son exercice ou sa conservation. Au moment où le politicien cherche à diviser pour faire perdurer son règne et renforcer son pouvoir, l'ecclésiastique s'emploie inlassablement à enchaîner des consciences, à prêcher pour la toute puissance de sa paroisse :

The politician tricks the mouse,
Whose bites are rancid
In that aloed wound
The sun's in the cabinet [...]
The churchman at his game
Unrolls his fishing-line,
Jabs an even pool
Dark across the cabinet⁸⁷⁵.

De part et d'autre, le peuple reste toujours la victime, car on se sert de lui comme d'un troupeau. Le minimalisme verbal, c'est-à-dire une économie délibérée de mots, ne permet pas de dessiller les yeux du lecteur. Il faut préciser que le poème ne dépasse pas trois vers. Ce choix d'énonciation lapidaire par Pinter est une façon

⁸⁷³ *Art, Vérité et Politique*, p. 32.

⁸⁷⁴ *Langrishe, Go Down*, p. 642.

⁸⁷⁵ *Collected poems and prose*, p.17.

de ne pas dire pour nous obliger à nous interroger, à trouver au texte une signification qui sied le plus à son contexte d'énonciation. Le refus de dire, ce refuge dans le silence par Pinter est presque permanent. Un poème tel que « I know the place » suscite aussi de nombreuses interrogations. Beaucoup de vers se succèdent et les choses deviennent même beaucoup plus complexes et ésotériques. L'espace devient mystérieux, ainsi que l'identité de la personne à laquelle le poète s'adresse. En plus de tout cela, des silences couvrent ses faits et gestes ; on n'en saura pas plus sur le contenu de ce qu'il fait pour se rapprocher de son interlocuteur qui nous est inconnu. Tout est dit dans la façon la plus évasive et lacunaire qui soit :

I know the place.
It is true.
Everything we do
Corrects the space
Between death and me
And you⁸⁷⁶.

L'on arrive à la conclusion qu'un grand silence et un réel mystère entourent l'identité des individus dont Pinter parle dans ses vers. Encore, dans un autre poème intitulé « Paris », même si nous pouvons imaginer qu'il fait allusion à son amour avec qui il passe des vacances estivales dans la ville lumière, bien des éléments se dérobent aux mots :

The curtain white in folds,
She walks two steps and turns,
The curtain still, the light
Staggers in her eyes.
The lamps are golden.
Afternoon leans, silently.
She dances in my life.
The white day burns⁸⁷⁷.

Dans "It is Here", malgré un semblant de refus de nommer clairement la personne, la mention de (*for A*) qui suit directement le titre du poème montre que celui-ci est dédié à sa femme, Antonia Fraser, dont il ne sera séparé que par la mort (de 1980 à 2008). Quand bien même le lieu ne serait pas désigné explicitement, il va

⁸⁷⁶ *Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p. 160.

⁸⁷⁷ *Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.159.

de soi qu'il fait allusion à l'endroit où pour la première fois leurs deux cœurs se sont parlé et ont échangé ce qu'aucun mot du langage ne pouvaient à cet instant précis prendre en charge: « It was the breath we took when we first met. Listen. It is here⁸⁷⁸ ». Et même si le lieu de la première rencontre reste encore imprécis, il est incontestable que ce qui s'est passé ce jour-là est gravé dans leur mémoire. Dans ces circonstances, ce que l'un a senti pour l'autre est si fort qu'ils ne peuvent l'oublier facilement.

Si dans le poème que nous venons de voir certains éléments nous permettent d'avancer que l'être aimé est sa deuxième femme, dans un autre comme «Ghost» composé en 1983, un an après le décès de sa première épouse, Vivien Merchant, nous amène à dire que Pinter y parle d'elle. De vieux souvenirs qu'ils ont vécus de 1956 à 1980 le revisitent irrésistiblement après la disparition de celle qu'il a divorcée en 1980 pour épouser Antonia Fraser. Ce que nous apprend ce poème, c'est qu'entre Pinter et sa défunte femme, la plaie restera toujours ouverte:

It didn't smile it did not weep
 Its eyes were wide and white its skin
 I did not smile I did not weep
 I raised my hand and touched its cheek⁸⁷⁹

Leurs silences montrent la profondeur de la cassure et l'impossibilité de trouver des mots pour régler leur différend. Toutefois, le geste de Pinter « I raised my hand and touched its cheek » indique qu'il a saisi le message de Vivien qui n'arrive pas toujours à se remettre de cette rupture : elle semble être venue pour chercher de la consolation.

Pour se faire une idée du cadre spatial et temporel dont parle Pinter, il est nécessaire de considérer certains éléments exotiques qui apparaissent dans un poème comme « Night's Ease ». En effet, ces vendeurs de bananes (« ten bananamen⁸⁸⁰ »), ce genre de population ailée (« nine cormorants⁸⁸¹ ») montrent bien qu'on est dans une région tropicale, même si aucun mot ne le dit nommément.

⁸⁷⁸*Ibid.*, p.169.

⁸⁷⁹*Various Voices: prose, poetry, politics 1948-2005*, p.166.

⁸⁸⁰ « Night's Ease », dans *Ten Early Poems*, p. 7.

⁸⁸¹ *Id.*

Ce qui y est le plus frappant, c'est la manière dont on montre l'invasion par une nuit noire de l'espace où leur embarcation se fraie un chemin. Avec la disparition totale du soleil, tout ce qui se voyait à l'horizon disparaît maintenant de vue, y compris ces cormorans et autres espèces aviaires :

And the boned sky gulped all the birds.

And then somebody came and brushed with a gunmop

And the mirror sulked showing us nothing⁸⁸².

Cependant, toute cette quantité de coquelicots qui jonchent le quai non seulement nous amène dans une ancienne colonie britannique, l'Inde, mais nous renseigne sur la date : c'est un dimanche marquant la commémoration de la signature de l'Armistice de 1918. Ainsi, à l'instar du Royaume-Uni, l'Inde marque cet événement par des manifestations durant lesquelles les associations caritatives vendent des coquelicots en papier ou en plastique au profit des mutilés de guerre. Cependant, une telle pratique loin du territoire britannique étonne le poète : « A curious platform mouldered with poppies⁸⁸³. » Et pendant tout ce déplacement à bord d'une embarcation en pleine nuit, le dernier vers du poème nous apprend que la peur gagnait le rang des passagers :

All the vegetation had vanished,

And the nightwires broke our blood open⁸⁸⁴.

Par des images fortes, voire parfois proches du surréalisme, Pinter nous laisse le soin de décrypter des messages enfouis. Dans « The worm that ate a building down », à la suite d'une lecture des premiers vers nous nous faisons une idée de ce qui les motive. En effet, une vie fauchée à fleur de l'âge constitue l'effondrement des espoirs, de l'amour et des promesses. Quand la mort survient, c'est l'anéantissement de tous les efforts, de tous les sacrifices et de toutes les projections :

The worm that ate the building down, sucked

The promise out, among mules and muds

Poisoned pulse of love

The child is born and dies

That man chosen and gone alone,

⁸⁸² *Id.*

⁸⁸³ *Id.*

⁸⁸⁴ *Id.*

Crying his dead crown⁸⁸⁵.

En même temps, dans un poème comme « Once, in a ventriloquist evening », disons que quand les lèvres pour le dire ne sont plus là, un autre moyen pour exprimer le message est possible. Ceci peut se faire grâce à une nouvelle option : celle de la ventriloquie. Ventriloquer, c'est pallier toute impossibilité verbale, toute difficulté de dire. Et par une accumulation homéotéleutique en apicales sonores [d], une réelle envie du sujet à se parler exclusivement se perçoit :

Once, in a ventriloquist evening,
When winter scoffed the dummy head,
Said God your messenger is dead,
The lines are cut, and all the roads
Are snaked, I,
Bullseyed under moss lamp,
Verbed a fable to this hymning sound⁸⁸⁶.

Ce poème nous permet d'aborder la question du soliloque. Soliloquer, c'est s'enfermer verbalement sur soi-même ; c'est un moment dépourvu de toute dynamique dialogique et interlocutive. L'individu signe ainsi l'avènement d'un silence altérité qui l'accompagnera tout au long de son processus. Le soliloque peut être perçu comme une tentative de rompre d'avec l'altérité. L'on se dérobe à tout échange verbal, car l'autre nous fait peur. Un locuteur qui se parle, qui refuse de s'ouvrir au public est l'unique récepteur de son message, sa production verbale ne saurait dépasser le cadre physique et subjectif qui lui sont exclusifs. Comme le montre Edward Sapir, l'individu parle, s'écoute et se répond : « Le sujet parlant et le sujet entendant sont confondus en une seule personne qui, peut-on dire, se communique ses pensées à elle-même⁸⁸⁷. » Le soliloque indique au moins deux choses : la solitude et la pudeur. Lorsque le poids de la solitude commence à devenir insupportable, l'individu entame une discussion avec lui-même. Car, s'entendre parler, c'est se convaincre de sa présence dans un monde, même à défaut d'avoir un interlocuteur. En revanche, quand c'est la timidité qui retient notre langue en public, il suffit qu'on en s'éloigne pour que des mots commencent à fuser. C'est comme si ce

⁸⁸⁵ « The Worm that ate a building down », dans *Ten Early Poems*, Warwick, The Greville, Press, 1992, p. 13.

⁸⁸⁶ « Once, in a ventriloquist evening », dans *Ten Early Poems*, p. 11.

⁸⁸⁷ Edward Sapir, *Le Langage*, trad. S.M. Guillemin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 22.

qui a été jusque-là refoulé prend le dessus sur le sujet. Si bien qu'il parle maintenant tout seul physiquement, mais il est toujours à l'esprit avec ou à d'autres personnes. En tous les cas, le soliloque est un silence, puisqu'il ne s'inscrit pas dans un schéma interlocutif direct et il est circonscrit dans une spatialité intra-subjective, seul celui qui parle s'écoute et s'entend : c'est donc une sorte d'« intra-locution ». Le monologue se distingue du soliloque en ce qu'il est une parole qui se fait entendre toute seule sur un espace. Un seul discours résonne au milieu des silences observés par d'autres gens à qui le « monologuiste » ne s'adresse pas individuellement. Au vrai dire, le seul exemple de monologue dans le théâtre de Pinter se note dans l'Acte III de *The Caretaker* lorsqu'Aston revient sur les circonstances de son séjour dans un hôpital psychiatrique et sur ses souffrances.

III.4. De l'exclusion verbale ou des échanges fermés

Le recours aux sociolectes ou aux expressions spécialisées fait que, au-delà de son cadre d'application et du groupe ciblé, ce langage devient incompréhensible. Il ne vaut guère mieux que le silence pour des individus non initiés à cette forme verbale. C'est un hermétisme graphique qui isole et exclut toute personne étrangère au cercle, ainsi qu'il se présente dans *The Heat of the Day*, un scénario de Pinter inspiré du roman d'Elizabeth Bowen où le recours au langage codé se justifie par la volonté d'exclure verbalement une catégorie du public, surtout dans un contexte de guerre :

Stella (To Peter) : What do those letters on your armlet stand for ?

Peter : It's top secret.

Ernestine : Did I see you wearing your armlet outside the gate ?

Peter : We kept under cover⁸⁸⁸.

Les secrets qui se cachent dans les lettres sur le brassard de Peter ne seront jamais clairement expliquées à Stella. Malgré son désir de connaître leur signification, son interlocuteur se refuse à toute explication. Car, dans ce contexte de guerre où certaines révélations peuvent faire tort, Peter se montre verbalement prudent et énigmatique. On le voit, en raison de leur densité et de leur profondeur, certaines formes de discours, surtout spécialisés excluent une catégorie de public. En

⁸⁸⁸*The Heat of the Day*, Screenplays 3, p.173-174.

effet, fort convaincu que son objet d'étude doctorale n'a rien à avoir avec la connaissance de la vie de tous les jours et que ses essais philosophiques s'adressent aux initiés, aux esprits préparés à l'analyse, à l'examen et à la critique, Teddy se refuse d'expliquer leur contenu aux membres de sa famille : « You wouldn't understand my works. You wouldn't have the faintest idea of what they were about. You wouldn't appreciate the points of reference. You're way behind. All of you. There's no point in my sending you my works. You'd be lost. It's nothing to do with intelligence. It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things. I mean it's a question of your capacity to ally the two, to relate the two, to balance the two. To see, to be able to see! I'm the one who can see. That's why I can write my critical works[...]»⁸⁸⁹. » Les personnes qui s'amuse à lire le contenu des textes spécialisés adressés à des groupes ciblés, se retrouvent sans repère. Les mots qu'elles y retrouvent deviennent inintelligibles ; ils dépassent leur entendement. Leur intrusion se solde par un échec, donc par des silences, puisque ce qu'elles cherchaient à comprendre se révèle impénétrable. Pour s'imprégner du contenu verbal de ces textes « savants », il faut au préalable s'informer de ses subtilités et du registre. Sinon, c'est une sorte de barrière qui se dresse devant le lecteur. Il se voit ainsi exclu de ce cadre ; les mots rencontrés ne lui parlent pas du tout, ils ne lui disent rien. Il est dans le silence du message véhiculé, ce qui nous fait dire que le silence peut bel et bien exister là où le langage se déploie ; simplement ses mots restent insaisissables.

⁸⁸⁹*The Homecoming*, Plays 3, p. 69-70.

TROISIÈME PARTIE

Le langage des planches chez Pinter

Chapitre I : Le sens de quelques données *extra mentem* parlantes

Par données *extra mentem* parlantes, nous entendons tout élément visible qui permet l'accès à d'autres aspects cachés du personnage. Quant à leur rapport à la réalité, il importe de considérer l'attitude de certains personnages. Dans *The Caretaker*, par exemple, Mick, Davies et Aston nous intéressent à cause de leurs décisions et projets qui souvent laissent apparaître des signes de crise intérieure qui les font assimiler à des fous, car « la folie, c'est d'être séparé de soi-même, c'est un manque d'accord avec la réalité. Il y a des personnages qui rêvent, d'autres qui ne peuvent rêver. Ceux qui ne rêvent pas sont fous : car ils rêvent tout de même, ils rêvent éveillés, quand il ne faut pas⁸⁹⁰. » En s'appuyant sur cette assertion, il est donc clair que dans cette pièce, il n'y a pas qu'Aston qui est frappé par la folie. Mick et Davies sont aussi confrontés à cette maladie qui fait que leurs paroles, faits et gestes ne sont pas en congruence avec la réalité, avec le monde qui les entoure. Sur ce point, la réplique de Davies : « I don't dream. I never dreamed⁸⁹¹ » ne fait que corroborer ce qu'on vient d'en dire. Toujours est-il que le personnage, le plus fou, le plus déconnecté de la réalité, c'est Mick qui, non seulement s'obstine à engager Davies comme gardien, mais aussi à lui vendre l'appartement. S'il est aveugle à ce point, c'est qu'il n'a aucune emprise sur les choses. Son esprit de gestion des affaires est fondé sur le rêve et non sur des faits concrets. L'on aimerait savoir pourquoi il propose en vente son appartement au vieil homme pauvre, qui se cherche et qui est, par-dessus tout un clochard.

On se souvient que *The Lover* tourne autour d'un jeu pseudo-adultérin entre Richard et sa femme, Sarah. Ce que la pièce met en scène exige que l'on aille au-delà du ludique pour en saisir la signification profonde. Cette pièce pourrait être perçue comme une mise en scène où, dans un amour illégitime fictif et ludique, le mari devient l'amant, et la femme joue le rôle de la maîtresse. Ce qui est montré, c'est l'opposition du moi social au moi instinctif ou la coexistence d'un être rebelle et d'un conformiste. Vu que Richard et sa femme sont à l'abri de tout besoin, en examinant leur psychologie, nous préjugeons que la seule menace qu'ils redoutent est celle qui

⁸⁹⁰ E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, p. 128.

⁸⁹¹ *The Caretaker*, Plays 2, p. 20.

peut venir du monde extérieur. Les conjoints, puisqu'éloignés l'un de l'autre pour des raisons professionnelles ou autres, imaginent ce qui peut se passer lorsqu'ils sont absents. Et puisque l'homme est inséparable de la pensée, il est tout à fait logique que les gens vivant en couple réfléchissent sur ce qui pourrait arriver à leur partenaires à leur insu. Aussi Richard, à l'image de quelques autres hommes, pense-t-il qu'il y a l'intrusion d'un second acteur dans sa relation. Il est à remarquer que nous sommes dans une comédie de menace. Les personnages ne sont guère rassurés ; ils redoutent toujours la possibilité d'une destruction, d'une déstabilisation ou d'un obstacle. Le danger y est presque toujours quelque part et il peut sévir à n'importe quel moment. Ajoutons que si, pour la plupart du temps, la menace vient de l'extérieur, ce qui fait la particularité de ce qui se joue dans *The Lover*, c'est qu'on voit le danger un peu partout. Si Richard qui part au bureau n'a pas le cœur net quant à la moralité de sa femme qu'il laisse à la maison, celle-ci prétend ne pas avoir le cœur net :

Richard: I thought you wanted to go to that exhibition.

Sarah: I did, yes ... but I think I'd prefer to stay in with him today.

Richard: Mmn-hmmn. Well, I must be off⁸⁹².

Puisque ce qui se passe sur la scène de Pinter ne s'inspire pas toujours de la vie réelle, c'est grâce à ce qu'il entend ou voit que le spectateur espère saisir ce qui se passe dans le cerveau de beaucoup d'hommes qui sont hantés par la pensée qu'au moment où ils sont au travail leurs femmes changeraient le plus souvent de programmes. Pour certains d'entre eux, celles qu'ils ont laissées derrière auraient d'autres plans différents de ceux-là qu'elles prétendent compter exécuter. Elles ne feraient pas toujours ce qu'elles leur déclarent, une fois qu'ils s'absentent. Reste que quand bien même ses soupçons n'atteindraient pas le degré de ceux de son mari, Sarah pense que celui-ci entretiendrait une relation extraconjugale en dehors de ses heures de travail. En réalité, l'intérêt de la pièce réside en ce qu'elle dit tout haut et montre clairement, par le truchement d'un procédé ludique, ce que les gens essaient tant bien que mal de dissimuler. Encore permet-elle au spectateur, à travers ce jeu, de voir mieux la signification de certains éléments qui façonnent nos sociétés. Par exemple, le mariage, comme il apparaît dans le discours de Richard, est une institution sérieuse et noble (« The dignity is in my marriage⁸⁹³ »). C'est dire que

⁸⁹² *The Lover*, Plays 2, p. 149.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 157.

même s'il prétend aller voir ailleurs une fois de temps en temps, Richard ne donne pas à la fille de joie ce qui revient exclusivement à sa femme: l'amour. Cet amour, il le protège et ne le partage pas :

Richard: But I haven't got a mistress. I'm very well acquainted with a whore, but I haven't got a mistress. There's a world of difference.

Sarah: A whore?

Richard: Yes. Just a common or garden slut. Not worth talking about. Handy between trains, nothing more⁸⁹⁴.

Le discours que Richard affecte de tenir devant sa femme est qu'il y a une grande différence entre recourir au service d'une péripatéticienne et avoir une maîtresse. Commencer une liaison avec celle-ci est dangereux dans la mesure où les sentiments peuvent se développer et secouer les bases du foyer conjugal, tandis que faire appel au service de celle-là n'exposerait à aucun danger, d'autant plus cela ne dure que le temps de l'assouvissement d'un besoin circonstanciel.

D'une part, au fil des minutes, en considérant certains comportements, le spectateur peut découvrir d'autres faces cachées des personnes vivant en couple. Par exemple, en s'arrêtant sur « I see you had the Venetian blinds down⁸⁹⁵ », il soupçonnerait quelque chose. En un certain sens, de tels propos venant de Richard sont typiquement ceux des hommes jaloux qui doutent souvent de la sincérité de sa femme. Dans leur façon d'analyser la situation, une fois de retour à la maison, cette catégorie de maris ou de partenaires passent en revue certains éléments pour en tirer des conclusions. Dans ce contexte de suspicion, aucun geste n'est anodin. Un rideau baissé en plein été peut être interprété d'une façon négative, un repas non préparé peut être perçu comme du temps consacré à d'autres activités que l'on se refuse de dire (« I didn't seem to have time to cook anything today⁸⁹⁶ »). Autant de menus détails qui, aux yeux de certains conjoints, sont compris comme des actes de perfidie et de défiance.

D'autre part, il convient de souligner qu'à l'instant où des hommes ont une certaine idée de leurs conjointes, des femmes comme Sarah font de leur mieux pour se préserver des regards de leurs conjoints. Lors même que des idées perverses leur

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 153.

traverseraient la tête, ce n'est pas pour autant qu'elles cèdent aux tentations. Elles résistent aux avances et aux provocations des coureurs de jupons tels que Max :

Max: Do you happen to have a light.

Sarah: Do you mind leaving me alone?

Max: I'm dying for a puff⁸⁹⁷.

Ainsi que le montre Sarah, le vrai amour et le bon sens rappellent à l'ordre des épouses comme elles qui réussissent à faire la part des choses. Elles se gardent de déclarer leur flamme à d'autres gens : « You're very forward. You really are. But my husband will understand. My husband does understand. Come here. Come down here. I'll explain. After all, think of my marriage. He adores me. Come here and I'll whisper to you. I'll whisper it. It's whispering time. Isn't it⁸⁹⁸? » À ce niveau, il convient de préciser que la clairvoyance et le discernement, qui ont aidé Sarah à échapper à ce que veut lui dicter son cœur, vont manquer à Flora dans *A Slight Ache* de Pinter. Car, au lieu de rester en couple avec son mari pour le meilleur et pour le pire, Flora retourne à ses vieilles amours, laissant ainsi Edward dans un désert sentimental et physique : « She crosses to Edward with the tray of matches, and puts it in his hands. The she and the Matchseller starts to go out as the curtain falls slowly⁸⁹⁹. » Signalons, au passage, qu'en introduisant les allumettes (matches⁹⁰⁰) ici comme ailleurs dans une pièce telle que *The Dumb Waiter*, Pinter fait allusion à nos désirs et passions. Quant au bongo dans *The Lover*, sa signification est à mettre en relation avec les mouvements du cœur. L'amour est à l'image des notes musicales, il arrive qu'elles nous fassent danser, c'est comme si nous étions ensorcelés. En revanche, il y a des moments et des circonstances où elles ne nous disent rien. Ainsi examinée du point de vue sentimental, la décision de Sarah à ranger le tambour montre qu'elle peut parfois devenir frigide : « She turns, goes slowly towards the bongo drum, picks it up, puts it in the cupboard. She turns, looks at the chaise a moment, walks slowly into the bed room, sits on the end of the bed⁹⁰¹. »

Le thème de l'infidélité trouve sa continuité dans les scenarii de Pinter. L'échange houleux entre Jake et sa femme, Jo, auquel on assiste dans *The Pumpkin Eater* est déclenché par une allusion à la sexualité irresponsable et débridée du mari:

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 164-165

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁹⁹ *A Slight Ache*, Plays1, p. 184.

⁹⁰⁰ *The Dumb Waiter*, Plays2, Plays3, p. 123.

Jake : You haven't exactly been a model of faithfulness yourself, have you ?

Jo : I was never unfaithful to anyone. To anyone. Ever.

Jake : Christ, what a bloody hypocrite you are⁹⁰².

Pour conclure sur ces problèmes sentimentaux, nous ne saurions passer sous silence la confiance et la responsabilité que des individus qui vivent en couple doivent cultiver. Dans notre perception de la vie en couple, nous trouvons ridicule, voire insensées l'attitude et le doute de certains conjoints qui pensent que tous ceux qui franchissent le seuil de leurs maisons ou que leurs partenaires croisent ne sont là que pour des raisons sexuelles. C'est du reste dans ce sens qu'il faut comprendre les propos de Sarah qui fustige le comportement de son mari : « You stupid... ! (She looks at him coolly.) Do you think he's the only one who comes! Do you? Do you think he's the only one I entertain? Mmmnn? Don't be silly. I have other visitors, all the time, I receive all the time. Other afternoons, all the time. When neither of you know, neither of you. I give them strawberries in season. With cream. Strangers, total strangers. But not to me, not while they're here. They come to see the hollyhocks. And then they stay for tea. Always. Always⁹⁰³. »

I.1. L'expression et l'éloquence somatiques

Au théâtre, le corps offre des données qui doivent être appréciées dans leur complexité et diversité afin de saisir ce que les mots ne disent pas toujours. C'est un corps diaphane, rempli de signes ; il est à la fois mouvement et expression. Ce corps devient une image à partir du moment où il s'expose, se donne à voir. Comme il est loin d'être neutre et neutralisé, ses mouvements et son immobilité sont à lire avec attention, car ils sont la manifestation de ce qui est verbalement impréhensible, mais réellement significatif. Ce que le corps peut exprimer semble de loin dépasser ce qu'en peut faire le langage verbal. Ce corps sémaphore, qui est porteur de signaux optiques, permet de mettre fin au bavardage théâtral, à ce verbiage, d'autant plus que l'art dramatique se doit de se résoudre au dépouillement : limiter le discours. Cette importance du langage du corps se note dans *The Collection* où dans les échanges

⁹⁰²*The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 193.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 181.

entre Bill et James, le spectateur se rend compte que les mots ne suffisent plus pour prouver certains faits. Par exemple, pour prouver son innocence dans une affaire de liaison extraconjugale où il est cité par le mari de la victime, Bill ne compte plus sur les mots. Il décide sans délai de s'exhiber devant cet homme qui l'accuse:

Bill. Did she bite at all?

James. No.

Bill. Scratch?

James. A little.

Bill. You've got a devoted wife, haven't you? Keeps you well informed, right up to the minutest detail. She scratched a little, did she? Where? (Holds up a hand.) On the hand ? No scar. No scar anywhere. Absolutely unscarred. We can go before a commissioner of oaths, if you like. I'll strip, show you my unscarred body. Yes, what we need is an independent witness. You got any chambermaids on your side or anything⁹⁰⁴?

En promettant de s'exhiber devant un officier assermenté, Bill entend contredire les propos accusateurs de James. Dans cette situation, seul le corps de Bill peut dire que s'il avait essayé de forcer la femme, celle-ci se serait débattue en le griffant et qu'il en porterait encore des égratignures. C'est dire que quand le masque (habits) tombe, le corps donne à voir des choses authentiques. L'éloquence muette du corps peut alors servir de document instructif au spectateur ; le corps de l'acteur est une masse corporelle parlante. Réfléchir sur des éléments corporellement visibles, c'est s'employer à prouver qu'ils s'inscrivent dans le même registre expressif et communicatif que le silence qui, comme l'indique Blanchot, traduit cette forme d'expression : « Nous nous taisons, c'est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n'importe quel geste, n'importe quel jeu de physionomie [...] »⁹⁰⁵. » Ce corps physique, qui est une preuve de la multicanalité de la communication humaine, dispose des moyens qui lui sont spécifiques pour transmettre des informations et véhiculer des messages. Il a ses propres mécanismes de fonctionnement, ses règles et ses contenus dont il faut s'imprégner pour en décoder la substance, car « à travers tous les siècles et toutes les disciplines, on n'a jamais cessé de répéter de toutes les manières que le corps, à sa façon, parle, qu'il produit du sens, institue des codes,

⁹⁰⁴ *The Collection*, Plays 2, p. 121.

⁹⁰⁵ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, p. 67.

fonctionne comme un langage, avec ses signes, son lexique, sa syntaxe, sa logique, sa rhétorique propres⁹⁰⁶ ».

Les gestes et les mouvements du corps peuvent être interprétés comme un système de signes qui interviennent dans la communication humaine, surtout quand le langage des mots se trouve dans une impasse, comme c'est souvent le cas dans le théâtre de Pinter. Les indices corporels, à savoir comment l'espace est occupé, les postures, les gestes, les regards, etc. nous aident à mieux nous frayer un chemin dans la lecture de ce que le verbal n'exprime pas. « Ce que les mots sont impuissants à dire, le corps peut le manifester⁹⁰⁷. » Dans *La Vie verbale au travail*, Josiane Boutet trouve que dans divers milieux professionnels, pour pallier les barrières liées aux langues, des collègues, confrères ont souvent recours aux sourires, gestes, postures. En un mot, c'est le langage corporel qui relaie celui des mots ; les individus ne se comprennent que grâce au dialogue des corps. Pour ainsi dire, ces corps qui étaient jusque-là muets se mettent à parler : « Quand on est en-deçà de la communication verbale, alors les corps prennent le relais pour transmettre les sentiments, les ressentis ou même, cas limite de la communication exolingue, pour suppléer la communication verbale quand les salariés n'ont pas de langues en commun⁹⁰⁸ ». Il arrive que des interlocuteurs aient recours au métalangage mimique, surtout lorsqu'ils ont des langues maternelles différentes. Les limites linguistiques d'ordre phonétique ou lexical d'un des locuteurs peuvent forcer l'autre à se rabattre sur des gestes pour se faire comprendre :

Quiller: I didn't think it was reported in any great detail.

The man hanged himself, I believe.

Headmistress: Hanged?

Yes, you know...

Quiller mimes a rope round the neck, and jerks it.

Headmistress: Oh, hanged... yes but I am so sorry,

my English... I have a teacher here, who has... replaced... this man.

She knows English. Perhaps... you would like to speak to her?

⁹⁰⁶ Philippe Dubois & Yves Winkin, *Rhétorique du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 7.

⁹⁰⁷ Elisa Girardini & Geneviève Henro, *Le Corps à fleur de mots*, Italie, Unipress, 2004, p. 60.

⁹⁰⁸ Josiane Boutet, *La Vie verbale au travail : des manufactures aux centres d'appels*, Toulouse, Octarès Ed., 2008, p. 52.

Quiller: Sure. Thanks⁹⁰⁹.

On peut penser qu'une absence de maîtrise parfaite de la langue anglaise explique les nombreux silences dans le discours de la directrice d'école. Elle s'est engagée dans une sorte d'exercice où elle a du mal à trouver les mots appropriés pour les besoins du contexte. En raison des limites de son vocabulaire, l'étroitesse de son champ d'opération verbale n'est abolie que grâce au geste de Quiller. Lire, commenter et interpréter le corps aboutissent à la naissance d'un autre texte qui, cette fois, peut être écrit avec les mots du langage verbal. Et même si tout ce que ce corps offre est d'une visibilité remarquable, notre approche des somathèmes doit être critique et respectueuse du contexte pour en faire parler ce qui en apparaît aphone, opaque. Dans *The Zoo Story*, par exemple, Albee attire notre réflexion sur toute lecture des éléments du corps ou des postures qui ne relève que de l'arbitraire. Ce qui a fait dire à Jerry ce qu'il affirme sur Peter émanerait de simples spéculations et non de la prise en considération des ressources sûres et immédiates. Jerry se trompe sur ses prédictions, car le simple fait que Peter ait les jambes croisées ne peut signifier aucunement qu'il va encore avoir des enfants. Dans de telles circonstances, son planning familial n'est pas quelque chose qui se vérifie par des gestes ou des postures ; il ne peut être su que par ce qu'il accepte d'en révéler sincèrement à l'insu de sa femme.

L'éloquence gestuelle se traduit par des gestes qui expriment ce que les mots sont impuissants à dire. Des gestes qui viennent pour confirmer ou infirmer ce que le langage se débat pour faire passer. S'intéresser aux gestes pour le dire : c'est mettre le focus sur ce corps en mouvement, c'est-à-dire aller au-delà des fonctions ergatives de ses différentes parties. L'objectif est de percer ces lieux du corps, à savoir les mains, les bras, les pieds, les yeux, etc. qui ont des contenus informationnels, épistémiques qui, de loin, semblent dépasser ce qui peut être fait *expressis verbis*.

Il s'agit enfin d'un essai perceptif de l'expression corporelle, de ces dialogues corporels. Seront examinés les haussements des épaules, les hochements de la tête, des somathèmes, etc. Par exemple, dans *One for the Road*, ce corps meurtri de Victor (« His clothes are torn. He is bruised⁹¹⁰ »), à peine dissimulé dans des habits déchirés, parle plus que les mots du langage auxquels Pinter serait tenté

⁹⁰⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 241.

⁹¹⁰ *One for the Road*, Plays 4, p. 223.

d'avoir recours. Les contusions qu'il porte sont à la fois la preuve de sa souffrance, de la violence du traitement dont il a subi et du cynisme de ses tortionnaires. Et dans *The Basement*, même si Pinter s'abstient de lui dire qu'il s'est passé de la violence physique entre Law et Stott dans cet endroit qui ressemble plus à une salle de boxe qu'à une chambre, en regardant ces visages suants, ces dos courbés et ces regards en chien de faïence, le spectateur voit deux hommes obligés de s'arrêter après s'être donné de violents coups: « Interior. Room. Night. The room is completely bare. Bare walls. Bare floorboards. No furniture. One hanging bulb. Stott and Law at the opposite ends of the room. They face each other. They are barefooted. They each hold a broken milk bottle. They are crouched, still. Law's face, sweating. Stott's face, sweating⁹¹¹. » Un tel pouvoir expressif du corps fait dire à Richard Allen Cave: « The body speaks truths, which the voice would often seek to deny⁹¹². » Ce que les mots du langage ne sont pas capables de dire, nous pensons que d'autres parties du corps telles que les yeux peuvent également l'exprimer explicitement. C'est d'ailleurs ce que *The Hothouse* traduit à travers cet échange entre Gibbs et Roote. Bien que Gibbs ne dise un mot sur les raisons de sa présence parmi eux, à partir de ce qu'il arrive à lire dans les yeux de celui-là, Roote se fait une idée sur ce qui l'a fait venir. Il a compris qu'il est venu pour l'assassiner :

Roote : You're sure you didn't come here to murder me?

Gibbs : Murder you?

Roote : Yes, wasn't that why you came?

Gibbs : Certainly not. What an idea.

Roote : Yes, you did ! I can see it in your eyes! Can you see it, Lush, in his eyes?

This chap came to do me in. You can see it in his eyes⁹¹³.

I.2. Étude du geste polysémique

Du point de vue kinésique, si nous nous arrêtons un instant sur la relation bilatérale entre Rumsey et sa petite amie dans *Silence*, le spectateur comprend au

⁹¹¹ *The Basement*, Plays 3, p. 161.

⁹¹² Richard Allen Cave, « Body Language in Pinter's plays », dans *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, by Peter Raby, Londres, Cambridge University Press, 2001, p. 126.

⁹¹³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 307.

moins deux choses. Par exemple, quand tout va bien entre eux, il peut les voir s'acheminer ensemble bras dessus, bras dessous dans un décor montagneux : « Now I am ready to walk, her arm in me her hand in me. » Or, quand l'atmosphère change, il peut remarquer tout de suite une « séparation ». Lorsque Rumsey agace verbalement sa partenaire, celle-ci le lâche et se retrouve toute seule, de temps à autre, dans une solitude temporaire. De temps en temps, aussitôt que la jeune fille entend des propos malheureux, elle n'hésite pas une seconde à lâcher son amour pour s'isoler un instant : « Sometimes her hand has slipped from mine, her arm loosened, she walks slightly apart, dog barks⁹¹⁴. » Sur la base de ces rapports tantôt consensuels, tantôt conflictuels, est mise en avant la signification du gestuel et du comportemental. Ce qu'indiquent ces attitudes, c'est que quand deux compagnons se supportent mutuellement, les gestes sont centripètes : ils convergent au même point. En revanche, en cas de rejet par une partie, les trajectoires gestuelles prennent des directions différentes. En outre, certains comportements ou façons de faire peuvent indiquer la colère ou le dégoût. Une scène particulièrement parlante à cet égard est celle de *The Homecoming* où plutôt que d'aller chercher loin, Max voit dans les gestes de Sam qui sont source de nuisance sonore une façon d'exprimer sa colère. Comme Sam ne veut plus continuer de servir le petit déjeuner à son grand frère, chaque matin, en faisant la vaisselle, il n'hésite pas à faire beaucoup de bruit pour traduire la violence qu'il ne peut se permettre d'exercer physiquement et directement sur lui. À telle enseigne que, par ses actes de protestation au travers le bruit, il chasse son frère de la cuisine : « You resent making my breakfast, that's what it is, isn't it? That's why you bang round the kitchen⁹¹⁵. » En ce point surgissent des gestes d'énervement qui en expriment plus que des mots, puisqu'on voit qu'en y recourant Sam arrive envoyer un message fort à son frère qui le saisit explicitement et qui, n'a d'autres solutions que de s'en aller de la cuisine où, la mort dans l'âme, le « plongeur » déverse sa bile.

Toujours dans *The Homecoming*, après la violence verbale dans laquelle leur accueil a été fait, Ruth et son mari, Teddy, l'heure est à la réconciliation. La réconciliation s'opère à travers des gestes qui montrent que le fils et son père se défient des mots du langage et de ce qu'il est censé traduire malencontreusement :

⁹¹⁴ *Silence*, Plays 3, p. 191.

⁹¹⁵ *The Homecoming*, Plays 3, p. 47.

« They face each other. Teddy: Come on Dad. I'm ready for the cuddle. Max begins to chuckle; gurgling. He turns to the family and addresses them. Max: He still loves his father⁹¹⁶! » Par-delà tous ces éléments, ce sur quoi Pinter désire porter l'attention du spectateur, c'est ce qui se dit précisément par le pouvoir du geste. À ce point, on est fondé à se demander s'il n'existe de gestes pour exprimer l'amour que des mots ne sauraient dire dans certaines situations. Sur ce sujet, aucune scène n'expose aussi bien la réalité kinésique dans l'opération de séduction que *Tea Party*. Dans cette pièce, le spectateur voit comment au cours d'un entretien d'embauche, une jeune femme essaie de faire tomber le patron de la boîte sous ses charmes. La seule argumentation dont Wendy dispose repose sur son attirance physique. Sûre de la domination que la chair peut avoir sur l'esprit, elle ne baisse les bras et ne néglige son physique, d'autant plus qu'elle entend absolument réussir à convaincre Disson. Dans son jeu de séduction, tantôt elle met la jambe gauche sur celle de la droite, tantôt elle le fait inversement. Ce mouvement alternatif des jambes durera, presque pendant tout le temps de l'entretien, car l'intention de la candidate est d'attirer, sans doute, le regard de son futur patron sur ses belles cuisses : « Wendy crosses her left leg over her right » ; « Wendy crosses her right leg over her left⁹¹⁷. » Sans nul doute, par le dernier geste (« Wendy straightens her skirt over her knees⁹¹⁸ »), on voit clairement qu'elle cherche à faire perdre la raison à Disson. La conviction que le corps féminin parle mieux à l'homme décide donc Wendy à y recourir pour convaincre le recruteur, surtout à cet instant où aucun mot ne puisse venir à sa rescousse. Tel qu'il se passe sur la scène de Pinter, le geste est plus qu'une expression : il est un langage, un code qui recèle des significations. C'est dire, pendant que certains actants attachent une signification particulière à ce qu'ils font, d'autres peuvent, à cet instant même, en avoir une autre perception.

Dans *Victory*, lors de son tête-à-tête avec Jones, Heyst se voit dans l'obligation de ne pas mettre les mains dans les poches : « Don't put your hand in your pocket ! Don't⁹¹⁹ ! » Le gouverneur lui interdit également de ne pas bouger, car il le soupçonne de porter une arme :

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹¹⁷ *Tea Party*, Plays 3, p. 96.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p.95-96.

⁹¹⁹ *Victory*, Screenplays 2, p. 402.

Jones : Don't move.

Heyst : I've told you, I am not armed.

Jones : You are armed. You are damn well armed⁹²⁰ !

Dans une telle situation de suspicion, le moindre mouvement ou geste de Heyst est compris comme une menace. Ce qui peut alors susciter une réaction instantanée et disproportionnée de la part de Jones. Comme cela se présente également au théâtre, de la dualité d'un geste, peuvent naître des interprétations inattendues. Ainsi, le geste de Lush qui a consisté à recracher sa part du gâteau («Lush spits his out») est interprété par Roote comme une insulte faite à son nom, au pâtissier et au Christ : « You've insulted me, you've insulted the cook, and you've insulted Jesus Christ⁹²¹. » Enfin, ce que nous entendons par phatique gestuelle est cette façon de s'adresser à quelqu'un en claquant les doigts. Dans ce contexte où un client claque les doigts dans un bar, on découvre que ce qui pourrait être vu comme malséant dans un autre endroit est ici une manière pratique et sans ambiguïté d'attirer l'attention du serveur : « Law (clicking his fingers at the waiter)⁹²². » Dans ces circonstances, il est plus efficace de recourir à ce geste qu'à crier ou à essayer d'appeler quelqu'un dont on ignore les références onomastiques. Et quand bien même l'on connaîtrait son prénom, en l'appelant on risque d'attirer le regard d'autres personnes qui en portent le même. Car l'homonymie peut faire qu'un autre qui porte le même nom que le serveur réponde lui aussi, sans qu'il soit la personne que l'on apostrophe.

I.3. La lecture de la « page » physiologique

Une étude sémantique des signes faciaux nous permettra de comprendre le contenu de ce qui y est visible dans le visage de l'acteur ou du personnage. En effet, les expressions faciales peuvent traduire toutes les passions: la joie, la peur, la colère, la tristesse, le dégoût, etc. À la place des mots, le sujet affiche un sourire, une mine ou montre des traits de visage pour dire la réalité à laquelle il est confronté : le visage est le langage du silence. Le langage du visage est comparable à un tableau de bord où l'on peut lire *in situ*, contextuellement ce qui ne saurait être exprimé verbalement.

⁹²⁰ *Victory*, Screenplays 2, p. 405.

⁹²¹ *The Hothouse*, Plays 1, p. 301.

⁹²² *The Basement*, Plays 3, p. 154.

Dans *No Man's Land*, depuis le jour où il est rentré à la maison ivre, Spooner n'a pas attendu le discours oral de sa mère pour savoir qu'elle ne supporte plus le voir chez elle. La seule expression faciale de celle-ci lui a permis de saisir le message de désamour et de colère:

Spooner : I looked up once into my mother's face. What I saw there was nothing less than pure malevolence. I was fortunate to escape with my life. You will want to know what I had done to provoke such hatred in my own mother.

Hirst : You'd pissed yourself.

Spooner : Quite right. How old do you think I was at the time?

Hirst : Twenty eight

Spooner : Quite right. However, I left home soon after⁹²³.

Dans le West End de Londres, la peur de la violence oblige l'entourage de Max et de son ami McGregor à observer le silence, à chaque fois qu'ils se retrouvent parmi eux : « Huhh ! We were two of the worst hated men in the West End of London. I tell you, I still got the scars. We'd walk into a place, the whole room'd stand up, they'd make way to let us pass. You never heard such silence. Mind, he was a big man, he was over six foot tall⁹²⁴ ». On le voit, la contrainte et la frayeur forcent des individus à garder le silence, comme c'est le cas dans *The Comfort of Strangers* où le physique et le caractère de certains individus forcent les plus faibles au mutisme: « My father was a very big man. All his life he wore a black moustache. When it turned grey he used a little brush to keep it black, such as ladies use for their eyes. Mascara. Pause. Everyone was afraid of him. My mother, my four sisters. At the dining-table you could not speak unless spoken to first by my father⁹²⁵ ».

C'est un espace où l'on peut deviner bien des mouvements de l'âme se doit d'être scruté minutieusement et sans délai. En optant pour un échange scopique, les interlocuteurs fondent leur interaction sur les yeux. L'œil devient le médium nodal : tout reste tributaire de sa capacité perceptive et de son filtre. Des regards sont échangés pour exprimer ce qui échappe à toute forme d'expression verbale. Se retrouver face à face sans prononcer le moindre mot suppose une certaine complicité, une certaine intercompréhension. Ce que l'un ressent et vit ne serait pas éloigné de ce

⁹²³ *No Man's Land*, Plays 3, p.332- 333.

⁹²⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 16.

⁹²⁵ *The Comfort of Strangers*, Screenplays 3, p. 246.

que l'autre connaît ou traverse à cet instant. Par exemple, nous pouvons exprimer nos sentiments amoureux sans déployer aucun arsenal linguistique. Une certaine façon de se regarder, de se laisser dévisager en toute discrétion, à l'insu du reste du groupe permet à des individus mener une communication silencieuse et intime. Ceci nous amène à poser la question suivante : comment dialoguer en silence ? Et pour donner un début de réponse, nous commençons par préciser que c'est un échange au cours duquel aucun mot audible ne s'entend. Il ne peut avoir lieu que lorsque des interlocuteurs consentent à s'ouvrir mutuellement en recourant au gestuel ou à l'expression physionomique. Ils ne se parlent alors qu'avec les yeux, le visage ou par l'intermédiaire d'un autre canal de ce genre. Cette interaction très restreinte et quelque peu hermétique surviendrait si ceux qui en sont les acteurs veulent se couper temporairement de leur entourage. Vu le caractère et le contenu de ce qui s'échange, cette modalité de communication basée sur le corps ne se laisse pas pénétrer aisément. Et pour que ce dialogue puisse aboutir, il faut obligatoirement que les interlocuteurs identifient leur objet, en définissent le contexte et les contours. Cependant, il arrive même que ceux qui s'y engagent ne se comprennent pas facilement ; ce qui les obligera à s'expliquer clairement ultérieurement. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'ils auront besoin de mots qu'ils vont les laisser régner brièvement. L'envie d'échanger avec l'autre amène certains personnages à combattre le moindre comportement qui serait à la base de toute rupture verbale. Considérés comme des obstacles, des murs entre les individus, les journaux deviennent cibles dès lors un locuteur s'aperçoit que son interlocuteur s'apprête à se lancer dans la lecture. Par exemple, dans *The Birthday Party*, pour montrer à son interlocuteur qu'il n'est pas du tout disposé à laisser tomber l'échange qu'ils viennent tout juste de démarrer, Meg refuse de quitter Petey des yeux. Ce court laps de temps qu'il a le regard rivé sur son compagnon n'est pas sans effet, puisque ce dernier finira par s'informer visuellement et se rendre verbalement. C'est ce qui se passe exactement entre Jerry et Peter dès l'exorde de *The Zoo Story* d'Albee. Car la manifestation de la réelle volonté à échanger de Jerry se comprend à travers son sourire, ce qui force Peter à fermer son livre et à ranger sa pipe.

Lorsque le contexte ne s'y prête pas, deux individus peuvent échanger discrètement en se regardant sans prononcer le moindre mot. Dans leur compréhension, échanger verbalement et ouvertement, c'est attirer l'attention de de

ceux qui les entourent. Ainsi, dans *The Last Tycoon*, par l'entremise des regards croisés, une sorte de jeu visuel s'instaure entre deux personnages, au moment où la femme blonde se dirige vers les toilettes. Ils seraient guidés à la fois par la discrétion et la prudence. Beaucoup de choses se seraient dites en si peu de temps, sans en faire part à la clientèle du restaurant. Des regards concupiscent se seraient échangés, et ce au grand dam du tiers gêneur. Même si Quiller n'avait pas tenu cette cuisse que le portier de l'hôtel a heurtée par une chaise, il aurait suffi tout simplement de regarder de plus près les lignes de son visage pour se rendre compte de sa colère et de sa douleur. Le coup qui lui a été porté est tel qu'il ne peut exprimer ce qu'il ressent à cet instant précis en recourant au discours verbal. Dès l'instant où une partie du corps a été touchée, d'autres membres de cet organisme bien lié dont le visage réagissent tout de suite. Le visage est cet endroit du corps où l'on peut lire ce qui vient directement de l'âme.

Excepté quelques rares données du visage qui sont trompeuses et fragiles, qu'il s'agisse de la joie ou de la colère, l'expression faciale laisse toujours apparaître des signes marquants et expressifs. Le visage ne peut rester neutre par rapport à l'état moral de l'individu ; c'est là que se lisent les soucis, les interrogations, les doutes, l'allégresse, etc. Il est, par ailleurs, le lieu obligé par lequel toute interaction s'appuie. Alors qu'une crispation physionomique rebute, un visage clair et souriant donne plus de courage à se rapprocher de la personne. Pendant que des regards poussent à la parole, d'autres conduisent au silence. Si la parole et le regard sont liés par moment, c'est dû au fait que regarder, c'est chercher quelque chose à dire. Une fois qu'un sujet est en contact scopique avec une réalité, il s'empresse d'en parler à d'autres individus. C'est l'œil qui déclenche un flot de paroles qui, par la suite, tentent de décrire ou d'expliquer ce qui a été vu. Comme on le voit, quand la parole devient irrésistible après avoir vu quelque chose, on a affaire à ce qu'on pourrait nommer l'œil du discours.

À l'inverse, lorsqu'un individu parvient à contrôler sa parole, voire à la taire ou à surseoir au discours, l'on peut alors parler de l'œil du silence. Le sujet s'interdit des mots, à cause de la nature de ce qui a été vu ou pour des raisons liées à la discrétion, à l'éthique, à la morale ou pour d'autres mobiles. Au théâtre, il existe un tiers œil, en l'occurrence celui du spectateur, surtout en ce sens qu'il est aussi œil du silence. Ici, il regarde, il se concentre et évite de dire le moindre mot, de crainte de

perturber les acteurs. Un spectacle avec plus d'un œil de silence est à moitié réussi. Autrement dit, le silence dans une salle contribue énormément à la réussite d'une représentation. À la différence de ce qu'on peut voir au théâtre où l'œil du silence permet réussite et joie des côtés, dans un film, l'œil du silence peut jouer également un rôle destructeur. Au moment où Quiller s'emploie à se faire le plus discret que possible, ses zoïles s'efforcent eux aussi à surveiller ses faits et gestes sans se faire remarquer. Au point que Quiller devient l'objet de leurs regards, ils le voient pendant qu'il croit leur avoir échappé visuellement. Justement si le prédécesseur de Quiller est tombé sous les balles, c'est parce qu'il n'a pas échappé à l'œil du silence de l'ennemi qui l'attendait et qui le voyait sans être vu. Un tireur embusqué ne réussit sa mission qu'en s'appuyant sur l'œil du silence qui est le point fort de tant d'autres comme lui. C'est en procédant par le canal de coups d'œil jetés en cachette, dans le silence qu'ils arriveront à ne pas se faire repérer. Le langage du regard peut revêtir plusieurs sens. Il varie et change de significations suivant les individus et les circonstances. Un regard peut être agressif, amical, amoureux, neutre, et la liste est loin de se terminer. Dans certains cas, il suffit tout simplement de lire dans le visage des gens pour se rendre compte de leur sympathie ou de leur inimitié. Si Quiller a finalement obtempéré de s'asseoir, ce n'est pas uniquement sous les ordres d'Oktober, c'est surtout parce qu'il a compris dans l'expression physionomique des gens autour de lui que toute manifestation d'une autre volonté sera lourdement sanctionnée. Alors, s'il obéit aux ordres d'Oktober qui lui demande de s'asseoir pour se faire injecter, c'est surtout grâce à l'examen facial des hommes autour de lui qui lui dit qu'il n'est plus le temps de faire le malin :

Oktober (To Quiller): Sit down.

Quiller looks at the faces of the men surrounding him.

He walks down the carpet to the chair and sits⁹²⁶.

Par ailleurs, quand la fatigue se fait sentir ou lorsqu'un individu n'a pas le moral, le visage semble être le meilleur tableau vers lequel il faut se tourner.

Quiller looking at his face in the mirror. His face
is streaked, creased, grimy, strained⁹²⁷.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁹²⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 325.

I.4. Les codes kinésiques et les paramètres temporels

Les mouvements, les déplacements, les postures et certaines séquences temporelles peuvent également nous permettre de comprendre ce qui est verbalement inaccessible. Ceci implique, entre autres, une analyse des agissements, des séquences proaïrétiques (comportements et actions), en un mot de la kinésique (de ce que dit ce corps en mouvement), mais aussi de l'orientation corporelle : « On entend par posture, la position du corps, ou de ses parties, par rapport à un système de repères déterminés. Il s'agit donc de l'orientation des éléments corporels⁹²⁸. » Tel qu'il apparaît dans *The Quiller Memorandum*, dans des activités comme celles d'espionnage, d'enquêtes et d'investigations, le plus dur ce n'est pas de garder le silence ou d'agir discrètement, mais comment réussir à ce que ce silence ne soit pas utilisé comme une arme contre la personne qui l'observe :

Pol: You're on a delicate mission, Quiller. Perhaps you're beginning to appreciate that. Let me put it in this way.... There are two opposing armies drawn up on the field. But there's a heavy fog. They can't see each other. They want to, of course, very much...You're in the gap between them. You can just see us, you can just see them. Your mission is to get near enough to see them and signal their position to us, so giving us the advantage. But if in signaling their position to us you inadvertently signal our position to them, then it will be they who will gain a very considerable advantage⁹²⁹.

Quiller a bien retenu la leçon et les conseils, car en infiltrant les cercles nazis, il cherche refuge dans la discrétion et trouve les ressources dans le silence : « Quiller is in a large dark garden. Many overgrown shrubs. Ahead of him, a dark, dim house. He walks softly through the garden towards the back of the house. He reaches it and stops. Silence. He tries a window. It is locked. He examines other windows. One window is slightly ajar. He squeezes his arm through the gap and unhooks the window from the inside⁹³⁰. » Dans ce climat de méfiance et de suspicion, Quiller surveille non seulement ses mouvements et déplacements, mais aussi fait attention à ce que son silence ne serve pas d'indice à ses ennemis. De ce fait, vu sa méfiance vis-à-vis des employés de l'hôtel, Quiller est maintenant à l'affût du

⁹²⁸ Jacques Corraze, *Les Communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980, p. 119.

⁹²⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 295.

⁹³⁰ *Ibid.*, p.326.

moment opportun. Au point que pour éviter d'alerter le portier sur sa sortie, il guette le bon timing : au même moment où l'homme fait du bruit avec sa brosse à chaussures, Quiller profite de cet instant pour se diriger tranquillement vers la sortie. Aussitôt que ce bruit cesse temporairement, il arrête tout mouvement et reste discret jusqu'à ce que les activités du cireur et la production sonore engendrée reprennent pour continuer son chemin sans se faire signaler : « Quiller emerges from room. He turns the door handle soundlessly and closes door. He carries his shoes. Sound of a shoebrush from below. Quiller walks down the corridor to a back flight of stairs. He walks in time to the sound of the shoebrush, freezing when the brushing pauses⁹³¹. » À ce niveau, s'il y a bien quelqu'un qui comprend bien l'alternance du temps de silence et de celui du bruit, c'est ce personnage de Pinter. En réalité, le temps qu'occupe le bruit est compris entre la disparition du silence qui lui est antérieur et d'un autre qui lui succède directement. En ce moment précis, sa force et puissance d'occupation l'aident à noyer le silence et à régner sans partager. Le règne du silence correspond à la dissipation de tout bruit qui est antérieur à son avènement. Pendant que le silence advient, le bruit cesse, ce qui facilite la présence des réalités qui jusque-là étaient masquées par les éléments sonores. Ainsi, de par ses carences physiques, le silence laisse se définir comme un langage ou un élément aux dimensions sonores manquantes. En voyant Quiller agir sans faire de bruit, le spectateur est tenté de penser tout de suite que des agents comme lui sont contraints à opérer dans la discrétion. La vraie explication de cette façon de procéder dans le film dépasse toute lecture qui consiste à dire que tout bruit rendrait le travail des agents improductif. Les services de renseignements n'ont pas besoin uniquement que du silence, mais aussi du bruit. Car c'est grâce au bruit, à ce qu'ils entendent qu'ils pourront collecter des informations qu'ils traiteront et qu'ils transmettront. En dernière analyse, ce qu'il faut élucider dans ce film, c'est la présence simultanée de deux sortes de bruits : l'un que l'on peut décrire comme « assourdissant » et l'autre comme « sourd ». Même s'il est impossible d'occulter cette quête permanente du silence, de son contrôle et de son usage dans *The Quiller Memorandum*, ce que Pinter donne à appréhender ne se limite pas simplement à la fragilité et à l'évanescence de cette réalité : il montre la catégorisation des bruits et leur importance. Aussi curieux que cela puisse paraître, dans ce contexte-ci, tout ce que

⁹³¹ *Ibid.*, p. 318.

Quiller se permet de faire sans attirer l'attention du gardien peut être interprété comme du silence, car ne dépassant pas le périmètre dans lequel il s'emploie à le circonscrire physiquement. Certains bruits deviennent alors des silences, à partir du moment où d'autres réalités sonores les dominant ou les enveloppent.

Chapitre II : La palpabilité du non verbal : la matérialisation du silence

II.1. La signification du silence par réification

La description physique du silence est possible à travers le comportement du sujet qui l'incarne ou une autre réalité par laquelle on peut le percevoir. Dans bon nombre de pièces et scénarios de Pinter, les murs du silence sont matérialisés par ces journaux dans lesquels se murent certains personnages tels que Petey. Les moments de lecture du journal ont pour effet, au sein du couple, de renforcer l'isolement d'un des éléments qui désespérément cherche à maintenir la fonction phatique du langage comme c'est le cas de Meg dans *the Birthday Party*. Ce refus quotidien de communiquer avec son partenaire ou cette incommunicabilité qui est bien réelle dans les pièces de Pinter, selon B.Gauthier, constitue un thème central dans l'art chorégraphique de Pina Bausch. À l'instar d'autres personnages de Pinter qui déchirent les journaux, sur scène, la chorégraphe s'attaque aux journaux pour montrer sa colère contre ce qu'elle voit comme source d'éloignement :

Dans ses premières pièces, comme *The Room* ou *The Birthday Party*, les personnages dominants dressent des murs de journaux, de silence ou de paroles pour tenir leur interlocuteur à distance. Les pièces de cette période sont indéniablement construites autour de ces murs infranchissables, ceux du refus. Pina Bausch reprend cette idée de façon ludique. Dans ses chorégraphies, on se moque de cette barrière domestique à la communication en brûlant des journaux. Elle s'érige contre ces faiblesses des êtres, ces petites lâchetés du quotidien⁹³².

Pour en savoir davantage sur ce que les objets peuvent permettre de comprendre, nous pensons qu'il importe de commencer tout d'abord par *The Caretaker* où nous assistons à un désordre « relationnel » comparable au désordre physique de l'appartement. Dans ce décor très modeste où s'installent les trois protagonistes, nous pouvons identifier, entre autres, deux vieux sommiers, un vieux tapis enroulé, une lampe tempête, des caisses : un vrai dépotoir d'objets de toutes sortes et de peu de valeur. L'atmosphère qui règne dans cette grande pièce mal entretenue, mal disposée et mal éclairée à la lumière d'une vieille lampe tempête

⁹³² B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 70-71.

laisse plus penser à celle d'un cimetière qu'à celle de tout autre cadre. Le silence objectal de ce cadre très modeste et désordonné de divers éléments en bois, en métal et en plastique semble être le reflet spéculaire des discours de ces trois hommes. Le silence d'un endroit peut se remarquer par son calme qui permet, entre autres, au sujet de vaquer à ses occupations. Pour que cela puisse être le cas, il faut que les occupants du cadre physique sachent bannir de temps en temps de leur milieu toute production sonore dérangeante. Mais l'individu ne s'entoure pas que d'éléments bruyants ; certains objets, sans produire du bruit sont là, à cause de ce qu'ils véhiculent comme messages. Ils deviennent un langage qui doit être décodé et analysé.

Il s'agit de donner la voix à ce qui en est privé, de faire parler le monde muet des choses et des corps, en un mot mettre en examen la corporéité du silence. Le langage scénique est celui de la symbolisation et de la médiation. Les éléments du décor ne sont là que pour que le public puisse voir à travers eux d'autres choses qu'ils essaient de transposer. Sur scène, tout parle, surtout en ce sens que le langage des mots n'est plus un rempart sûr et fiable. À coup sûr, c'est par le truchement de la variété des réalités scéniques qu'une mainmise sur le sens peut se réaliser.

Dans *The Caretaker*, à plusieurs reprises, Davies demande des chaussures à son hôte, mais à chaque fois qu'il lui en tend, il y décèle une prétendue anomalie pour reporter son voyage à Sidcup. À ceci près qu'elles traduisent l'impotence du vieil homme, les chaussures à qui il trouve toujours un petit défaut sont là également pour montrer que les palinodies décisionnelles qui interviennent au dernier moment sont souvent dues à de menus détails. Ce sont de petites pluies qui empêchent souvent de grandes routes. On refuse de s'engager, pas pour des raisons valables, mais la plupart du temps à cause d'un réel manque de volonté qui ne dit pas son nom. Contrairement à la mauvaise volonté de Davies, Goldberg, dans *The Birthday Party*, trouve les voies et moyens pour arriver à ses fins. Par exemple, si à l'inverse de ce que pense McCann, Goldberg se passe de tout numéro pour localiser le domicile des Boles, c'est sans doute parce que lors de leur rencontre avec Petey, celui-ci lui a donné d'autres indications plus fiables et parlantes:

McCann. How do we know this is the right house?

Goldberg. What makes you think it's the wrong house.

McCann. I didn't see a number on the gate.

Goldberg. I wasn't looking for a number⁹³³.

Si Goldberg est tout à fait certain qu'ils sont au bon endroit, c'est parce qu'il garde encore en mémoire la description physique de la maison que Petey lui a faite. Car, il explique à Meg qu'ils ont rencontré son mari, la veille : « We spoke to your husband last night⁹³⁴ ». Cependant, même si Goldberg et McCann refusent donner les vraies raisons de leur séjour, une certaine réflexion autour des éléments tels que la camionnette (« van ») et la brouette (« wheelbarrow⁹³⁵ ») auxquelles Stanley fait allusion, nous permet de voir autre chose. En les confrontant aux propos de Goldberg adressés à Stanley un peu plus loin : « It's true. You've been cockeyed for years. / You'll be re-orientated⁹³⁶ », comprend donc que Goldberg et McCann sont dépêchés pour entamer les premiers pas dans le processus de réorientation de Stanley. Vu que Stanley est atteint de cécité morale, il urge de venir lui montrer un autre chemin qui s'oppose nettement à celui qu'il s'est choisi antérieurement et qui a fait de lui un iconoclaste. Il faut dans un premier temps s'attaquer à la vision étriquée de Stanley et, symboliquement, c'est à ce titre que McCann détruit les lunettes qu'il portait depuis son arrivée chez les Boles : « Stanley stands blindfold. McCann backs slowly across the stage to the left. He breaks Stanley's glasses, snapping the frames [...] ⁹³⁷ ». En promettant qu'une nouvelle paire de lunettes sera donnée à Stanley : (« We'll buy him another pair⁹³⁸ »), Goldberg veut lui faire savoir, désormais, la vision qu'il aura sera celle que lui impose l'organisation. Enfin, la lecture qu'offre le scénario d'*Accident* est celle qui amène à se poser des questions à partir de certaines données physiques. Beaucoup d'interrogations surgissent après l'accident de voiture, si bien que nous nous demandons :

- Pourquoi la voiture s'est-elle renversée ?
- Pourquoi William et Anna se retrouvent-ils dans ce coin « perdu », à une heure tardive ?

Certes, des questions auxquelles nous ne pouvons apporter de réponses précises et nettes, cependant comme la police, nous ne pouvons que soupçonner quelques

⁹³³ *The Birthday Party*, Plays 1, p.22.

⁹³⁴ *The Birthday Party*, Plays 1, p.24.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.18.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

⁹³⁷ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 57.

⁹³⁸ *Ibid.*, p.75.

éléments. Ainsi, pendant que l'officier de police soupçonne une conduite en état d'ébriété (« It looks as though he was pretty drunk. There was whisky all over the car⁹³⁹ ») ; de notre côté, nous portons le regard sur l'état de la route (« dark lane winding ») et l'état physique de William. Car, même si Stephen ne confirme jamais ses déclarations préalables au policier (« You found the car at one forty-five⁹⁴⁰ ? »), l'endormissement de William au volant pourrait être à l'origine de l'accident. Si Stephen se rétracte en ouvrant d'autres pistes (« He probably wanted my advice about something⁹⁴¹ »), c'est parce qu'il sait que l'alcool est une circonstance aggravante qui peut exposer ses amis à des sanctions et leur priver de tout droit auprès des assureurs.

II.2. Des murs de silence : entre refuge et impossibilité verbale

Un regard sur le silence dans les rapports interpersonnels nous amène à nous poser des questions quant à savoir qui sont ceux que l'on peut appeler des locuteurs privilégiés et des locuteurs muselés, et à nous demander pourquoi des silences créés, des silences brisés. Dans cette atmosphère de rapports de force, de méfiance et de menace, il y a des choses à dire, des choses à ne pas nommer et des choses à cacher. En conséquence, des dialogues seront biaisés, des réponses tronquées et des répliques truffées de non-dits. Des échanges laconiques, des sortes de jeux de cache-cache verbal où beaucoup de mots ne servent qu'à faire du bruit. Dans l'œuvre de Pinter, des interactants potentiels sont complètement séparés les uns des autres par des murs de silence qui ont pour nom des occupations diverses, des centres d'intérêts divergents. C'est ce qui fait dire à Janine Bouscaren que « le silence qui se crée dans les relations entre personnages, c'est Pinter qui l'a le plus souvent et le plus systématiquement utilisé⁹⁴² ». Nous pouvons corroborer cette idée par ce que dit Cutts à propos de ses relations avec Gibbs. Le courant ne passe pas entre eux : « He never speaks to me. He never says a single word to me. And not only, he never he

⁹³⁹ *Accident*, Screenplays 1, p.355.

⁹⁴⁰ *Accident*, Screenplays 1, p.355.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.356.

⁹⁴² Janine Bouscaren, *Étude phonostylistique du silence dans le théâtre d'Harold Pinter*, thèse de doctorat inédite, Université Paris Diderot, Paris 7, 1975, p. 33.

never looks at me. I can only think I must frighten him in some way⁹⁴³. » Néanmoins, dans le groupe des « impotents » verbaux, ce personnage silencieux sur bien des points doit fasciner davantage le lecteur, d'autant plus qu'il constitue une sorte de réalité codée qui doit être déchiffrée : « A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experiences, his present behavior or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives, is as legitimate and as worthy of attention as one who alarmingly can do all these things⁹⁴⁴. » Et si l'on compare le silence « inaugural » de Mick dans *The Caretaker* au silence « épilodal » de Stanley dans *The Birthday Party*, on s'aperçoit clairement que le premier silence est délibérément créé : il est peut-être stratégique, tandis que le second est observé sous la contrainte. Si, par exemple Stanley se voit refuser tout accès à la parole à la fin de la pièce, Mick, lui, ne se taisait que stratégiquement, car dans toute la pièce, il se servira des mots, même s'ils ne constituent que des lacs pour Davies.

Cependant, il faut souligner que la fonction phatique du langage à laquelle certains acteurs ont recours n'est qu'une somme de silences dont ils sont incapables de se séparer, vu sa circularité, son manque d'ambition et sa sécheresse substantielle. Comme le montre Benveniste, cette « forme conventionnelle d'énonciation revenant sur elle-même, se satisfait de son accomplissement, ne comportant ni objet, ni but, ni message, par énonciation de paroles convenues, répétée par chaque énonciateur⁹⁴⁵ ».

Ce qu'indiquent les échanges entre Meg et Peter dans *The Birthday Party* est qu'ils sont privés de toutes ressources pour avancer verbalement. En revanche, les talents oratoires de Goldberg et la force illocutoire de son discours subjuguent son entourage et le réduit au silence. Le pouvoir hypnotique de ses mots muselle des personnages comme Lulu qui ne peuvent exprimer autre chose que leur fascination pour son éloquence. Dans cette mise en action de la parole performative, la chronémique est plus favorable pour Goldberg, et par conséquent avec cet important actif temporel il ne se gêne pas d'agir par et avec les mots sur les autres. Avec sa

⁹⁴³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 223.

⁹⁴⁴ H. Pinter, interviewé par Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octobre 1960.

⁹⁴⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris (coll. « Tel »), 1974, p. 88.

fonction d'adjuvant, McCann gardera le silence aussi longtemps que Goldberg l'aura voulu. Il ne peut parler que lorsque son supérieur hiérarchique le lui demande :

Goldberg: McCann.

McCann: Nat ?

Goldberg: Ask him to sit down.

McCann: Yes, Nat⁹⁴⁶.

Ailleurs, dans *Party Time*, malgré son insistance à rapporter ce qui est arrivé à Jimmy, Dusty verra ce sujet qui lui brûle les lèvres vite réprouvé par des dénis et des menaces de la part de ses interlocuteurs. Dans leur refus de laisser Dusty s'exprimer sur un tel cas, Terry et Gavin veulent faire échouer toute tentative verbale qui viendrait gâcher ces rares moments de bonheur et de communion auxquels ils ont droit :

Dusty: Did you hear what's happened to Jimmy? What's happened to Jimmy?

Terry: Nothing's happened.

Dusty: Nothing?

Gavin: Nobody is discussing this.

Nobody's discussing it, sweetie. Do you follow me?

Nothing's happened to Jimmy. And if you're not a girl I'll spank you⁹⁴⁷.

Nous pouvons parler de l'arbitraire verbal, lorsque des discours sont soumis à la volonté et aux décisions humaines. De ce fait, ils changent d'un lieu à un autre et en fonction des enjeux. Ce qui peut se dire à l'endroit A est exclu des échanges à l'endroit B, comme on le voit dans cet exemple emprunté à Stoppard :

French: What the hell are you talking about?

Withenshaw: Kindly watch your language, you're not on terraces now, you know⁹⁴⁸.

Ce qui se joue dans le théâtre de Pinter est une reproduction de ce qui se passe entre les êtres humains. Entendre certains de ses personnages se plaindre du manque d'écoute nous rappelle que nous vivons parfois les uns dans les silences des autres. Deborah s'en plaint à juste titre dans *A Kind of Alaska* : « No one hears me. No one is listening to me⁹⁴⁹. » Et même si des mots arrivent à se déployer, ce n'est

⁹⁴⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 40.

⁹⁴⁷ *Party Time*, Plays 4, p. 284.

⁹⁴⁸ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 48.

⁹⁴⁹ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 154.

pas pour autant que l'on espère trouver la solution. Car, dans *Night School*, un problème d'homophonie entre « a lascar » et « Alaska », doublée de leur paronyme « Madagascar », provoque un quiproquo dans l'échange entre Solto, Annie et Milly. Ces trois personnages pensent parler de la même chose alors qu'en réalité ils sont loin les uns des autres : leurs échanges sont obliques. Chaque personnage vit dans son monde à part :

Solto: I killed a man with my own hands, a six-foot-ten lascar from Madagascar.

Annie: From Madagascar?

Solto: Sure. A lascar.

Milly: Alaska?

Solto: Madagascar⁹⁵⁰.

Par ailleurs, même avec l'introduction du téléphone, avec ou sans fil, censé constituer un moyen pour réduire la distance et rapprocher les individus en les mettant en contact verbal, les problèmes de communication ne sont pas réglés. Il faut noter le même de quelques difficultés liées à ce moyen technique. Par exemple, ce qui se dit d'un bout du fil n'est pas toujours perçu exactement comme tel à l'autre bout. Comme ceux qui sont en train de parler ne se voient pas, chacun d'entre eux ne prétend retenir que ce dont il a envie. Cela tue l'échange et crée une certaine incompréhension, car certains éléments sont négligés. Les acteurs se livrent à un choix discriminatoire des mots comme on le découvre à travers l'échange téléphonique entre Harry et une voix anonyme dans *The Collection* :

Harry: Hullo.

Voice: Is that you, Bill?

Harry: No, he's in bed. Who's this?

Voice: In bed⁹⁵¹?

Cet échange téléphonique est inabouti, puisque *Voice* se dérobe à la question de Harry sur son identité : « Who's this? ». Un silence se crée dans ces circonstances où aucune réaction n'est manifestée à l'égard de la force illocutoire de cette question qui exige au moins une réponse. Et ce silence persistera dans leur « interlocution » tant que ce personnage n'aura pas daigné répondre à son interlocuteur. En refusant de dire qui il est, il maintient son interlocuteur dans un climat d'ignorance, dans un silence au sujet de son identité.

⁹⁵⁰ *Night School*, Plays 2, p. 200.

⁹⁵¹ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

Harry: Who is this?

Voice: What's he doing in bed?

Pause.

Harry: Do you know it's four o'clock in the morning?

Voice: Well, give him a nudge. Tell him I want to have a word with him. (Pause.)

Harry: Who's this?

Voice: Go and wake him up, there's a good boy. (Pause.)

Harry: Are you a friend of his?

Voice: He'll know me when he sees me⁹⁵².

Par ce silence, c'est-à-dire par ce refus de décliner son identité, le coup de fil de *Voice* va déstabiliser Harry et Bill. Une certaine inquiétude peut se noter dans leurs propos. Et par conséquent, l'échange qui s'ensuit est la somme des questions de Harry sur ce personnage, sur les récentes fréquentations de Bill et des interrogations de ce dernier. Dès lors, les propos que nous entendons non seulement sont marqués d'ellipses, des trous, mais attirent aussi notre attention sur le manque d'informations des deux côtés :

Harry: Do you know some maniac telephoned you last night?

Bill: Who was it?

Harry: I've no idea.

Bill: What did he want?

Harry: You. He was shy, wouldn't tell me his name.

Bill: Huh.

Pause.

Harry: Who could it have been?

Bill: I've no idea.

Harry: Did you meet anyone last week?

Bill: Meet anyone? What do you mean?

Harry: I mean could it have been anyone you met? You must have met lots of people.

Bill: I didn't speak to a soul.

Harry: Must have been miserable for you⁹⁵³.

Pour qu'un dialogue s'instaure, il faut obligatoirement qu'un silence et un code verbal se relaient. Pendant qu'un locuteur parle, il est nécessaire que son interlocuteur lui tende l'oreille, et inversement. Sans cela, il s'ensuivra une sorte de

⁹⁵² *Id.*

⁹⁵³ *The Collection*, Plays 2, p. 112-113.

duologie où personne ne tirera profit de ce qui se dit. La concomitance de deux discours est une preuve que les sujets parlants ne sont pas prêts à s'informer mutuellement. Il est erroné de parler d'échange dans un tel contexte. Échanger suppose au moins deux pôles, un code commun et une écoute. Un des interlocuteurs doit se taire pendant que l'autre est en train de s'exprimer, sinon cette discussion sans écoute ne serait que du bavardage. La situation présentée dans *Silence* est loin de ressembler à celle que *The Collection* nous offre. En effet, s'il arrivait à Ellen de ne pas pouvoir se faire entendre par son compagnon à travers les sentiers des bois clairsemés, ce n'était pas dû à la mauvaise volonté de ce dernier, mais plutôt aux coups de vent. La force éolienne était telle qu'il lui était impossible par moments d'échanger avec lui. Ainsi, il restait dans le silence, c'est-à-dire coupé des propos d'Ellen : « Sometimes the wind is so high he does not hear me⁹⁵⁴. » Et sur le plan proxémique, bien qu'Ellen ait réduit la distance qui la séparait de son interlocuteur en se serrant contre lui : « I lead him to a tree, clasp closely to him and whisper to him, wind going, dogs stop, and he hears me⁹⁵⁵ », cela ne signifie pas la fin des silences entre eux. Cela lui évite seulement de crier à tue-tête. Dans ses aspects positifs, le silence est apprécié dans les échanges interpersonnels. C'est grâce à lui que l'écoute est possible, ce qui permet ainsi aux interlocuteurs de comprendre, de se comprendre et de faire comprendre. Or, dans le brouhaha, la cacophonie ou le bruit, il est difficile voire impossible que l'échange aboutisse à une parfaite compréhension mutuelle ou intersubjective. Pour qu'une discussion puisse aboutir ou suivre son cours, il faut se conformer à l'art d'échanger des idées, des opinions et des connaissances. Et ceci passe forcément par la voie du silence qui est l'élément fondamental pour une bonne répartition du temps de parole, d'écoute et de réflexion. C'est en ce sens que Duras voit la solitude, dans *Écrire*, comme fondatrice de tout savoir, car c'est après qu'elle est acquise que le sujet arrive à s'interroger, à des questionnements qui aboutiront à une véritable compréhension des problèmes. Grâce au doute, à la remise en question des réalités, l'individu réussit à accoucher d'un savoir écrit. Si écrire, c'est douter ; le doute doit être entendu, ici, comme ces questionnements, ces réflexions et ce travail critique sur tout ce qui traverse l'esprit de l'écrivain. Aussi faut-il préciser que ce jugement n'est possible que dans un climat de sérénité, c'est ce qui aidera le sujet à se

⁹⁵⁴ *Silence*, Plays 3, p. 192.

⁹⁵⁵ *Id.*

concentrer sur quoi il doit opérer mentalement. « Ce doute, il est seul, il est celui de la solitude. Il est né d'elle, de la solitude. On peut déjà nommer le mot. Je crois que beaucoup de gens ne pourraient pas supporter ça que je dis là, ils se sauveraient. C'est peut-être pour cette raison que chaque homme n'est pas écrivain. Oui. C'est ça, la différence⁹⁵⁶. » Se lancer dans l'écriture, c'est accepter de rester dans le silence des autres, c'est ne disposer aucune information de son entourage. Pendant qu'un individu se dévoue entièrement à l'écriture, certains événements et certaines choses concernant son environnement social lui échappent. Au même moment les gens autour de lui ignorent beaucoup de choses de lui, ils sont dans son silence. Autrement dit, ils restent dans l'ignorance de sa vie et de ses activités. Il ne sera pas étonnant d'entendre : on ne le voit guère. Qu'est-ce qu'il fait en ce moment ?

Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout. Et quand je voyais des amis, je les reconnaissais mal. Il y a eu plusieurs années comme ça, difficiles, pour moi, oui, dix ans peut-être, ça a duré. Et quand des amis même très chers venaient me voir, c'était aussi terrible. Ils savaient rien de moi, les amis : ils me voulaient du bien et ils venaient par gentillesse croyant bien faire⁹⁵⁷.

Il arrive qu'un personnage qui éprouve le besoin d'échanger se retrouve dans une impossibilité de trouver la moindre explication à ses actes. Et par conséquent, le face-à-face des interlocuteurs se révèle verbalement nul et sans lendemain et n'aboutit à rien :

Emma: I phoned you. I don't know why.

Jerry: What a funny thing [...]⁹⁵⁸.

Qu'est-ce que l'absence de production verbale d'un sujet donné peut avoir comme influence sur l'altérité ? Comment le silence d'un individu peut-il faire exister la parole de l'autre ? Comment mon silence peut-il faire advenir la parole de l'autre ?

En effet, lorsque mon interlocuteur n'entend aucun mot de ma bouche, il le perçoit comme une invitation à prendre la relève verbale. Ainsi, les mots sont pris d'assaut et le locuteur opère à sa guise dans cette offre sémantique. En outre, la chance de pouvoir ajouter à son temps de parole celui qui, normalement, lui devrait être imparti fait qu'il continue de pérorer. Peut-être, c'est ce qui fait dire à Méchoulán : « L'histoire des silences entre les hommes ne serait rien sans celle de

⁹⁵⁶ M. Duras, *Écrire*, p. 22.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁵⁸ *Betrayal*, Plays 4, p. 19.

leurs bruits⁹⁵⁹. » Ainsi qu'il l'entend, ce qui détermine les relations interpersonnelles se trouve aussi bien dans le silence que dans le verbal, dans ce qui est à la fois articulé et inarticulé. Encore que ce soit le règne d'une forte verbalisation, ne nous laissons pas abuser. Car ce qui est perçu comme interactions verbales n'est en réalité que d'échanges de façade. Les individus se parlent, mais ne se communiquent pas véritablement. Ces mots qui fusent de part et d'autre ne sont que des stratagèmes pour éviter le silence. Face au mystère que constituent pour elle, la vie et les activités de son locataire, la logeuse de Bates prend le pari de recevoir celui-ci en privé pour l'amener à se prononcer à cœur ouvert sur bien des questions qui la préoccupent: « My landlady asks me in for a drink. Stupid conversation. What are you doing here ? Why do you live alone ? Where do you come from ? What do you do with yourself ? What kind of life have you had ? You seem fit. A bit grumpy. You can smile, surely, at something. Surely you have smiled, at a thing in your life ? At something ? Has there been no pleasantness in your life ? No kind of loveliness in your life ? Are you nothing but a childish old man, suffocating himself⁹⁶⁰ ? » Ceci nous permet de comprendre que lorsque notre vie privée suscite l'intérêt de quelques personnes, les réponses vagues et lapidaires que nous donnons montrent non seulement que nous ne sommes pas disposés à fournir la moindre explication, mais également que nous souhaitons en finir très vite: « I've had all that. I've got all that. I said⁹⁶¹. » Le désir de Bates d'entendre autre chose se note, d'autant plus qu'il ne s'attendait pas à ces questions à la fois stupides et indiscretes. Ellen adopte également la même position que Bates, car elle refuse toujours de donner le moindre détail concernant sa vie privée à cette dame qu'elle rencontre de temps en temps dans un bar : « now and again I meet my drinking companion and have a drink with her. She is a friendly woman, quite elderly, quite friendly. But she knows little of me, she could never know much of me, not really, not now[...]»⁹⁶². En raison du refus de Bates et d'Ellen de tout dire et de leurs efforts de préserver leur intégrité physique et morale, il est clair que leurs interlocuteurs ne peuvent les connaître que de manière parcellaire et superficielle. Comme on le voit, ces ambages du langage verbal servent uniquement de prétexte pour ne pas s'ouvrir franchement à l'autre en face. La parole

⁹⁵⁹ Éric Mechoulan, *Le Corps imprimé*, Québec, Presses D' A G M V-Marquis, 1999, p. 22.

⁹⁶⁰ *Silence*, Plays 3, p. 201.

⁹⁶¹ *Silence*, Plays 3, p.201.

⁹⁶² *Silence*, Plays 3, p.194.

muette telle que la décrit Pascal Dethurens — « on ne parle vraiment que dans le vide, et à un interlocuteur invisible ; car c'est là, et alors, que les paroles douées de sens peuvent arriver, loin du bavardage quotidien, et étrangères aux mots de notre néant [...] »⁹⁶³ — est bien inscrite dans l'œuvre de Pinter. Dans *The Caretaker*, par exemple, la seule occasion où le spectateur et Davies apprennent des vérités sur la vie d'Aston, c'est quand il pense s'être retrouvé seul face à lui-même. Ce n'est qu'à cet instant précis qu'il fait des révélations par lesquelles on saura ce qui s'est passé avant son séjour dans ce fameux centre psychiatrique dont les souvenirs restent encore vivaces chez lui : « During Aston's speech the room grows darker. By the close of the speech only Aston can be seen clearly. Davies and all the other objects are in shadow [...] »⁹⁶⁴. Ce que Davies a pu entendre de la bouche d'Aston n'est pas destiné à lui ; il semble se trouver là par hasard, au moment où son hôte est face à sa conscience. Davies peut être qualifié d'épieur « auditif », puisqu'il a réussi à pénétrer les énoncés endophasiques (intérieurs) d'Aston. À première vue, même un fou s'il arrive à garder le silence peut être considéré comme une personne sage ou savante. Le silence le protège et lui garantit une certaine intégrité morale et intellectuelle. Un sujet pourra échapper aux critiques et aux jugements par son entourage aussi longtemps qu'il aura réussi à garder le silence. Si prendre la parole, c'est se soumettre à l'appréciation des autres, se taire, c'est rester à l'abri de toute opinion, surtout défavorable de la part du public. Par ce silence précieusement gardé, un locuteur potentiel se montre difficilement accessible. Un sujet ne peut être déclaré intelligent ou ignorant qu'après avoir consenti à livrer son fond. Ainsi, le fond et la forme de ce qu'il dit sont véritablement examinés qu'un avis favorable ou défavorable peut lui être décerné.

Quand le silence s'impose, c'est-à-dire quand on le note chez un individu, on soupçonne les présences de sagesse et de science en lui, cependant lorsque tout s'effondre se voient d'autres réalités insoupçonnées. Nous serons amenés tout de même à souligner que l'éclatement au grand jour de certains faits qui étaient tenus secrets inquiète et trouble. Ce qui est certain, au moins, c'est que sans l'existence du silence et de la discrétion, les trahisons et les tromperies ne sauraient avoir lieu dans

⁹⁶³P. Dethurens, « Sens et silence dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 139.

⁹⁶⁴*The Caretaker*, Plays 2, p. 52.

les couples. En ce sens, il est incontestable que si, dans *The Betrayal*, Jerry et Robert ont pu, chacun de son côté, mener une vie double et tromper leur femme des années durant, c'est en grande partie à cause du silence dans leurs relations. Et en y regardant de plus près, nous trouvons que le cas de Robert est plus sérieux, puisque pendant ce temps, sa femme le trompe avec son soi-disant ami :

Jerry: But we betrayed him for years.

Emma: And he betrayed me for years⁹⁶⁵.

Ce qui émerge de ce dialogue, c'est le silence hypocrite au sein du couple. On le voit, les relations extraconjugales ne sont possibles que dans un contexte où des partenaires consentent à l'existence de silences entre eux. On peut bien le dire : le silence est ici synonyme d'hypocrisie, de manque de sincérité et d'absence de transparence. Ainsi, dans *Betrayal*, avec la fin de la complicité silencieuse qui a permis à Emma et à Jerry d'entretenir des relations en dehors du mariage pendant de nombreuses années, ce dernier reste troublé et inquiet quant aux réactions éventuelles de sa femme, Judith et de Robert, l'époux d'Emma. Jerry vit à la fois une gêne et une profonde inquiétude :

Jerry: This evening. Just now. Wondering whether to phone you. I had to phone you. It took me ... two hours to phone you. And then you were with the kids... I thought I wasn't going to be able to see you... I thought I'd go mad. I'm very grateful to you...for coming⁹⁶⁶.

Sachant que toute révélation sur sa double vie peut compromettre son mariage comme l'est celui de Robert (« my marriage is finished⁹⁶⁷»), Jerry vit encore avec une crainte, des appréhensions. Il veut s'assurer que sa femme n'est pas mise au courant de ses infidélités. À partir de ce moment son travail est de la maintenir dans le silence (l'ignorance) de cette tromperie aussi longtemps que possible.

Jerry: You hadn't thought of telling Judith⁹⁶⁸?

À l'instar des personnages de Pinter tels que Meg qui parlent tous seuls, ceux de Stoppard supportent si mal la solitude qu'ils se mettent à soliloquer dans la cuisine. L'absence de contact verbal contraint Kate à s'adresser aux objets qui se trouvent dans son environnement immédiat. Le soliloque, cette forme d'expression

⁹⁶⁵ *Betrayal*, Plays 4, p. 18.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁶⁸ *Id.*

verbale montre l'existence d'un seul pôle émetteur de paroles. Il est silence dans la mesure où aucun autre discours n'existe en dehors de lui. La conclusion que nous pouvons en tirer est le mal à faire face au silence des autres et à son propre silence.

Kate (sobbing): I've begun talking to myself, over the sink and the stove⁹⁶⁹.

Pour apprécier la parole à sa juste valeur, il faut avoir passé des moments difficiles confiné dans un silence sans précédent qui nous coupe, nous isole du reste de la société. Dans de telles circonstances, l'arrivée du premier interlocuteur est plus que souhaitée. Si Bernard en sait gré à Hannah, c'est parce qu'elle lui a évité de crouler sous le poids de solitude et d'isolement. N'eût été sa disponibilité, il aurait du mal à faire face au fardeau d'un discours non échangé, porté et gardé tout seul.

En revanche, certaines activités comme l'écriture ont besoin d'un certain silence pour être menées avec succès. Et ce silence ne peut être possible que si le sujet qui le poursuit se retrouve sans aucune autre compagnie humaine pouvant le distraire. Il est même du ressort de celui ou de celle qui écrit de créer des conditions paisibles pour qu'une bonne pensée se déploie : « On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je voudrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres. Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée — j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée [...] »⁹⁷⁰.

Certaines activités ne peuvent être menées que dans une grande concentration. Pour ce faire donc, elles exigent le silence, le calme ; elles sont ainsi source de distanciation et de réorganisation des relations sociales. Par exemple, vu l'importance qu'il semble accorder à ses études et à la réflexion philosophique, dans *Albert's Bridge* de Hare, Albert sacrifie le temps de communication sociale : il ne parle guère à ses parents. Il ne peut plus continuer de discuter avec eux comme ce fut le cas jadis. Des spéculations philosophiques le coupent de son environnement immédiat. Son nouveau comportement, cette réduction de la parole entre les différents membres de la famille n'est pas sans susciter la colère de sa mère.

Mother (sighs): I was against that university from the start.

Albert: The country needs universities.

Mother: I mean it's changed you, Albert. You're thinking all the time. It's not like you, Albert.

⁹⁶⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 28.

⁹⁷⁰ M. Duras, *Écrire*, p. 17.

Albert: Thinking.

Mother: You don't talk to me or your father⁹⁷¹.

Contrairement à ce qui paraît être une évidence, tout n'est pas permis verbalement, même dans un échange qui prend les allures d'une interaction verbale libre et amicale. Et pour le comprendre, essayons de voir ce qui peut arriver à ceux qui osent s'aventurer dans des thèmes que nous qualifions de verbalement interdits. Il y a des sujets qu'il ne faut jamais évoquer et des choses qu'il faut éviter de nommer. Même si des sujets nombreux et variés peuvent être abordés, ceux qui concernent les parents sont à éviter. Certains individus tiennent fermement à ce que l'intégrité familiale ne soit pas compromise dans les discussions dans lesquelles ils se sont engagés. Pour eux, laisser d'autres personnes parler de leur père ou de leur mère, c'est les autoriser à s'attaquer à leur intimité, à ébranler leurs valeurs morales. Le rejet de leurs discussions de toute affaire privée fait que tout faux pas « verbal » est condamné. Si dans *The Caretaker*, Mick sort de ses gonds lorsque Davies a eu l'imprudence de mentionner sa mère dans leur échange, son homonyme est envahi par la même colère quand Susan a osé parler de sa mère dans *Plenty* de Hare. Pour montrer que Susan a franchi le Rubicon, Mick lui signifie tout de suite sa colère:

Susan: And how do I feel ? What am I meant to feel? Crawling about
in your tiny bedroom, paper-thin walls, your mother sitting downstairs....

Mick: Don't bring my mum into this⁹⁷².

Les deux Mick sont mus par une ferme volonté d'étouffer, voire d'interdire tout objet de discussion concernant leurs proches. Toute question qui a trait à la vie privée de leurs membres de famille est frappée du sceau d'interdiction ; même si l'engagement verbal de Susan ou celui de Davies n'obéissent à aucune volonté de détruire. Il en résulte qu'accepter de taire ce qui ne doit pas être dit publiquement, c'est consentir des sacrifices qui visent à faire avancer l'échange. En gardant le silence sur des sujets tabous, l'individu évite à la fois d'offusquer son interlocuteur et exprime son souhait de voir perdurer l'interaction verbale. En revanche, tout acte non conforme à ce genre de principe arbitrairement dicté constitue un coup de frein au flux verbal. La discussion ou le débat tournent au ralenti ou se voient stoppés net. Ceci nous pousse à dire qu'il y aura toujours des poches de silence qui continueront à exister dans l'espace discursif, aussi vaste qu'il puisse être. Tout n'est pas permis

⁹⁷¹ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 14.

⁹⁷² D. Hare, *Plenty*, p. 47.

verbalement. L'insistance d'un locuteur à aborder certains sujets ou thèmes peut se solder par un échec, parce que simplement l'autre en face de lui n'est pas disposé à lui emboîter le pas.

Dans *The Birthday Party*, à cause du silence intersubjectif observé par Petey, Meg ne saura jamais le sort réservé à Stanley. À travers les errances de narrateurs comme Stanley et Davies, Pinter veut attirer notre attention sur le décalage qu'il y a entre le langage de ces exilés, leur intériorité et le monde. C'est dire que les histoires qu'ils racontent ne relèveraient que de l'horreur du vide qui semble les habiter. L'on ne peut que douter du bien fondé des récits de Davies ; ce que ses rêveries nous font entendre est tout sauf le fruit d'une expérience vécue. Ce qu'il relate est loin d'être sa propre expérience ; il apparaît comme un homme à la vie inexplicable. Il essaie tout simplement de recoller des bribes de souvenirs obscurs et irréels. C'est dans ce contexte que des mensonges font leur apparition. Si « mentir, [c'est] inhiber la vérité, [et] consiste en effet à manipuler les croyances d'autrui⁹⁷³ », dans *The Birthday Party*, Pinter montre que des personnages tels que Meg dont le sens du scepticisme n'est pas bien développé ne sait pas ce que le mensonge faire taire. À cause d'une naïveté sans bornes, elle ne cherchera jamais à aller au-delà de ce que Petey lui fait croire au sujet de Stanley :

Meg. Is he still in bed?

Petey. Yes, he's... still asleep⁹⁷⁴.

Une certaine considération du silence (« ... ») qui ponctue la réponse donnée par Petey aurait pu permettre à Meg de comprendre que quelque chose ne va pas, contrairement à ce que celui-ci cherche à lui cacher. Ainsi s'entendent souvent des choses qui n'existent que parce qu'un discours essaie de leur donner une existence. Alors qu'une fois confrontées à la réalité, elles s'effondrent, puisque leur existence n'était qu'une pure fabrication. Dans l'absence de toute vérification, le mensonge s'impose et passe pour une vérité. Cela dit, tout s'effondre, dès que la réalité jusque-là tue fait irruption, et ce malgré tous les efforts consentis pour le faire régner. Il est donc clair qu'une parole mensongère est soumise à un destin fragile, vu qu'à tout moment elle peut retourner au silence dont elle cherche à s'échapper.

⁹⁷³Oliver Houdé, *Croyance, raison et déraison*, Colloque annuel sous la direction de Gérard Fussman (Collège de France), Paris, Odile Jacob, Octobre 2006.

⁹⁷⁴*The Birthday Party*, Plays 1, p.80.

Encore faut-il préciser que le mensonge se distingue de la mauvaise foi : celle-ci est entretenue par des propos malhonnêtes d'un individu qui s'obstine, curieusement, à les faire accepter. La discussion entre Conway et Jake dans *The Pumpkin Eater* nous permet de comprendre les effets qu'un regard peut avoir sur un locuteur potentiel. Les regards pénétrants de ces deux interlocuteurs : (« They look at Beth ») obligent Beth à faire preuve de mauvaise foi et à mentir pour apporter un témoignage favorable à Conway, son mari :

Jake : You'd say that in all honesty, would you ?

Conway : In all honesty, Jake. In complete honesty, boy. Ask Beth. Ask Beth if I mean what I say. Ask her !

Beth : Oh, my husband always means what he says⁹⁷⁵.

Le temps d'hésitations (...) dans la réplique de Beth est une indication qu'elle dissimule quelque chose. Ceci nous permet de rétorquer à Conway et à sa femme que le caractère amphibolique du discours humain est une preuve que le langage n'est pas toujours motivé par la franchise et la sincérité.

En outre, disons que si beaucoup de silence effraie, beaucoup de bruit insupporte également. L'absence de tout contact, de la moindre interaction verbale met l'individu dans une situation de stupeur et d'interrogation. Le défi de solitude et d'isolement secoue l'être et le force à se tourner vers l'extérieur. Cependant, toute personne soumise à une surabondance de bruit s'indigne et se révolte face à ce tapage dont ses sens auditifs réclament la fin. Avec l'absence du calme et de la tranquillité en ville et au parc où le bruit de la circulation et celui d'autres noctambules font régner un désordre et un tapage. Anna propose une autre alternative à Kate, car elle a fini par comprendre que l'envie de se promener ou de fuir la routine ne peut se faire là où les cris des prostitués et de leurs clients occupent l'espace. Anna l'invite alors à rester à la maison pour écouter de la musique douce ou pour lire :

(Quietly.) Don't let's go out tonight, don't let's go anywhere tonight, let's stay in. I'll cook something, you can wash your hair, you can relax, we'll put on some record. / The park is dirty at night, all sorts of horrible people, men hiding behind trees and women with terrible voices, they scream at you as you go past, and people come out suddenly from behind trees and bushes and there are shadows everywhere and there are policemen, and you'll have a horrible walk, and you'll see all the traffic and the noise of the traffic and you'll see all the hotels, and you know you hate looking through all those swing doors, you hate it, to see all that, all those people in the lights in the lobbies all taking and moving ... and all the

⁹⁷⁵ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 156.

chandeliers.... Pause. You'll only want to come home if you go out. You'll want to run home... and into your room [...] stay in. Shall I read to you? Would you like that⁹⁷⁶?

Le silence est mis à contribution dans certaine pratique où toute absence de discrétion signifie danger. Cette modalité du silence est faite de ruse, de calculs et de prudence. C'est pourquoi en déposant Anna aux abords de la cité des jeunes filles, Stephen l'invite à se faire discrète pour que les autres résidentes ne sachent pas qu'elle a passé toute la fin de la semaine loin du campus universitaire:

Stephen

Can you get in ... without anyone seeing you ?

Anna

Mmmn

Stephen

No one must see you⁹⁷⁷.

Pour ne pas être la risée de tout le monde, Anna décide donc de ne pas passer par la porte principale, mais plutôt d'escalader le mur de la clôture de la résidence universitaire: « Ext. Women's college grounds. The other side of the wall. The tree. Anna's head and shoulders rise above wall. She clasps branch of the tree, sits on wall, throws handbag down to grass⁹⁷⁸. »

II.3. La kinesthésie du silence et la force du signe scopique

Quand le silence agit ou plus précisément fait réagir, c'est que ses effets (interrogation, peur, étonnements, panique) se sont fait sentir. Entre autres conséquences qu'il peut engendrer, on peut noter la déstabilisation de l'autre qui se trouve dans une position de faiblesse, puisqu'il est contraint à formuler des requêtes pour que cesse cette lourde atmosphère sans élément verbal en échange. Ainsi, des formules comme « Parle-moi ! », « Réponds-moi ! », « Tiens-moi informé », « Explique-moi » ou tant d'autres demandes montrent que le silence d'un interlocuteur potentiel n'est pas sans conséquence sur un autre qui désire échanger ou entendre un point de vue sur une question précise. Un silence devient actif dès lors

⁹⁷⁶*Old Times*, Plays 3, p. 281-282.

⁹⁷⁷*Accident*, Screenplays 1, p. 436.

⁹⁷⁸*Accident*, Screenplays 1, p. 437.

que son poids se fait sentir ou qu'il intervient dans le cours d'une action : soit il l'accélère, soit il la ralentit ou la met en arrêt. Ainsi, l'inquiétude de McCann vient du fait, que depuis qu'ils sont arrivés chez les Petey, son chef de mission a gardé le silence sur les raisons de leur présence sur les lieux. L'effet causé par le silence de son supérieur crée un changement thymique en lui et l'empêche ainsi de s'asseoir tranquillement :

McCann: What now ?

Goldberg: Don't worry yourself, McCann. Take a seat⁹⁷⁹.

Pour déterminer les réactions qu'un sentiment d'exclusion du discours peut susciter, intéressons-nous à *Tea Party*. En effet, après avoir constaté que les enfants avec qui il est à table pour le petit déjeuner s'efforcent de circonscrire leur échange verbal en l'inscrivant dans un espace et une tonalité restreints, Disson ne fait pas attendre sa réaction :

Disson: What are saying? Speak up.

John: Nothing.

Disson: Do you think I'm deaf⁹⁸⁰?

Inconsciemment, l'aparté entre Tom et John renforcé par *Silence* traduit un premier acte de révolte encore timide contre l'autorité de Disson dont, au demeurant, ils se moquent : « The boys giggle and eat. Silence. John whispers to Tom⁹⁸¹. » Le murmure, cette autre forme de silence, vu qu'il procède d'une exclusion verbale, qu'il maintient une partie de son environnement humain immédiat dans l'ignorance des mots échangés, peut réveiller la curiosité, voire susciter l'éréthisme de certains individus. Par cette voie, des interlocuteurs espèrent échanger sans que leurs propos soient surpris par des oreilles indiscrètes :

Older Woman: She did. I saw her mouth move. She whispered something to you, didn't she? What was it? What did she whisper to you?

Younger Woman: She didn't whisper anything to me. She didn't whisper anything⁹⁸²!

The Hothouse prolonge les effets que le silence d'un personnage peut avoir sur un autre. La froideur extrême, le silence de Gibbs a tellement troublé Miss Cutts

⁹⁷⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 21.

⁹⁸⁰ *Tea Party*, Plays 3, p. 104.

⁹⁸¹ *Id.*

⁹⁸² *The Servant*, Screenplays 1, p. 32-33.

qu'elle se décide de faire le premier pas : « But I can't say I like him. He's so cold. Oh, I like men to be cold—but not as cold as that. Oh, no, he's much too cold. You know, I think I'll ask him. I think I'll ask him whether he's taken with me or whether I frighten him. I mean, one might as well know⁹⁸³. » Cette ergativité subjective du silence, c'est-à-dire les effets qu'il peut avoir sur l'alter ego, est bien identifiée par Pierre Van Den Heuvel, qui soutient qu'« on sait que le silence « parle », que son « éloquence » joue un rôle capital dans la communication et qu'il peut être aussi « effrayant » que le cri⁹⁸⁴ ». Par rapport à l'abstention verbale, si l'on se réfère aux propos de Van Den Heuvel, dès qu'un locuteur potentiel s'abstient verbalement, il reprendrait le terrain qui semblait lui être pris par un autre type de langage qui, jusque-là, lui imposait ses diktats et lui posait des pièges. Se taire délibérément est un acte par lequel l'individu se libère, entre autres, du joug verbal, avant de finir par prendre le dessus sur « cette autorité » de tous les abus et de toutes les dérives. « Le silencieux est un bourreau qui supplicie la langue mensongère⁹⁸⁵. » Si Petey, dans *The Birthday Party*, demande à son « fils adoptif » de se murer dans le silence, de ne pas écouter les propos de ses ravisseurs (« Stan don't let them to tell you what to do⁹⁸⁶! »), c'est parce qu'il comprend les risques qui peuvent découler de l'ouverture, de l'échange verbal avec des inconnus. Le silence de Stanley et son manque d'écoute des paroles de ses ravisseurs pourraient les plonger dans une situation inconfortable.

The Quiller Memorandum fascine grâce à l'intérêt qui y est accordé au silence. Chaque personnage cherche directement ou indirectement à percer les mystères, les secrets et l'intimité de l'autre. À ce propos, nous voyons qu'au moment où Quiller essaie de cueillir le maximum d'informations sur les groupes nazis, ces derniers s'emploient à s'informer des raisons de son séjour à Berlin, de l'idéologie et des stratégies de ceux qui l'ont dépêché. La réciprocité des silences fait que chaque camp déploie les moyens nécessaires pour aller à la conquête de l'information qui lui manque :

⁹⁸³ *The Hothouse*, Plays 1, p. 224.

⁹⁸⁴ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 67.

⁹⁸⁵ Michèle Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème : de Rilke à Bonnefoy », dans *Écriture et silence au XXe siècle*, p. 179.

⁹⁸⁶ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 80.

Oktober: A little. But we would like to know a little more. I shall tell you quite simply. We would like to know the exact location of your local Control in Berlin. We would like to know a little more about your current code systems. We would like to be able to appreciate the extent of your knowledge about us, and also what information, if any, your predecessor managed to pass to your control. We would like to know the exact nature of your present mission in Berlin⁹⁸⁷.

Tout cela est mobilisé dans le but d'expliquer qu'un silence ne peut inquiéter ou susciter la réaction de l'autre que lorsqu'il est observé au moment où se taire devient un acte de dissimulation, d'irresponsabilité ou de lâcheté. Dire ainsi qu'un silence est vide de sens, c'est manquer d'apprécier les effets que peut avoir la non prise de parole par un personnage. Dans un tel contexte, ce silence est dit, de façon oxymorique, assourdissant, puisque curieusement ce qui est tu résonne plus que les mots que l'on entend ça et là. Dans ce contexte spatio-temporel du film *Accident* où il règne un noir profond, la lenteur du mouvement de la caméra n'aide pas l'œil humain à identifier clairement les choses. Pendant que des éléments sont relativement clairement montrés par l'œil télescopique, d'autres ne le sont qu'indistinctement : « Ext. The house. Night. Summer (...) In a meadow behind the house, dim shapes of animals. The camera moves slowly forward to a position inside the gate. It comes to rest⁹⁸⁸. » Comme la caméra ne permet de voir que des silhouettes, c'est-à-dire ces réalités indistinctes, toute tentative pour décrire reste impossible. Dans l'obscurité, sur quoi l'œil ne peut se poser, le langage se voit incapable de le décrire. Le silence ne laisse personne indifférent. Il s'agit plutôt d'un silence qui intéresse et qui concerne tout le monde. Et dès l'instant où il commence à effrayer et à peser, son poids devient insupportable ; comme l'exprime Stoppard, « the silence hangs heavy⁹⁸⁹ ». Dans l'obscurité, les gens ont tendance à parler en sourdine, à voix basse, à chuchoter, voire à recourir à des gestes dès que la moindre lueur apparaît. Généralement, ce genre de comportement est dicté par la croyance que la nuit, c'est le moment pour se reposer, pour dormir. Si, dans les sociétés occidentales, le silence est apprécié pour le respect du repos de ceux qui travaillent et pour éviter tout prétexte pour un procès pour tapage, dans certains milieux africains, le silence nocturne est demandé par peur de ne pas attirer l'attention des mauvais

⁹⁸⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 265.

⁹⁸⁸ *Accident*, Screenplays 1, p. 345.

⁹⁸⁹ T. Stoppard, *Dirty Linen*, p. 32.

esprits. Le silence occidental obéit aux normes du bon vivre ensemble avec ses concitoyens vivants, le silence africain veut se conformer au respect des liens avec les morts et les esprits dont la colère pourrait leur valoir des ennuis. En plus, le poids de la pénombre se fait plus sentir si aucun mot n'est entendu, prononcé ou échangé. Les mots entendus dans l'obscurité rassurent sur la présence d'autres personnes, et par conséquent nous libèrent de tout sentiment d'isolement et d'abandon. Une voix qui résonne dans le noir redonne à l'individu la confiance qu'il n'est pas coupé du monde, qu'il n'est pas laissé exposé à des forces effrayantes, comme le montre Freud à travers l'exemple de cet enfant qui reste angoissé dans cette pièce sans lumière : « Tante, dis-moi quelque chose, j'ai peur, parce qu'il fait si noir⁹⁹⁰. » Dans des moments pareils, pendant que le silence intensifie l'obscurité et effraie ce gamin, toute voix semblable aux voix habituelles comme celle de sa tante le réconforte et l'aide à calmer ses inquiétudes.

Par ailleurs, en l'absence des mots, on tâche de scruter le regard. Il dit souvent plus que le langage articulé essaierait d'en dire. À ce propos, un regard de dédain envoie un message clair à son destinataire. À l'instar des effets que peuvent avoir des mots ou un silence, le regard, par ce qu'il adresse peut déstabiliser psychologiquement et faire abdiquer l'autre. Ainsi, tout violent qu'il soit, le discours que Nicolas adresse à Victor dans *One for the Road* de Pinter, montre qu'en nous focalisant sur le scopique, nous pouvons y voir les réalités les plus secrètes : « Why am I obsessed with eyes? Am I obsessed with eyes? Possibly. Not my eyes. Other people's eyes. The eyes of people who are brought to me here. They're vulnerable. The soul shines through them⁹⁹¹ ». Dès l'instant où tout mot est impossible à ses victimes, ce que Nicolas lit dans leurs yeux est pour l'essentiel constitué de tristesse, de désolation et de fragilité. Et, lorsque dans la pièce de David Hare, *The Secret Rapture*, Tom commet une maladresse verbale en priant pour que Katherine retrouve le droit chemin, on nous montre comment des regards peuvent avoir de réels effets sur un individu : « No. Nothing. I'll shut up. (The three women look at him. He stands a moment cheerful, embarrassed.) I'm sorry. It just slipped out⁹⁹². » Comme

⁹⁹⁰S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. Reverchon-Jouve, Blanche, Paris,

Gallimard, 1985, p. 186

⁹⁹¹*One for the Road*, Plays 4, p. 224.

⁹⁹²D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 25.

on peut le remarquer à cause de ce que les trois femmes lui signifient par leurs yeux rivés sur lui, Tom se voit obligé de se rétracter et de se présenter ses excuses. Sans même qu'un seul mot soit prononcé, elles lui ont fait comprendre qu'il a manqué l'occasion de se taire. Toujours dans la pièce de Hare, d'autres éléments nous permettent d'y voir un peu plus clair dans la préservation du secret. Dire qu'un secret est à garder pourrait s'apparenter à un énoncé truistique, reste que quand il est étalé sur la place publique ou confié à ceux qui ne devraient en avoir écho, cet acte est qualifié de trahison. En rompant le « pacte » de silence sur des faits ou des choses, on s'attire l'indignation et la colère de l'autre partie. Si bien que comme le laisse entendre Hare, on doit s'attendre à des réactions hostiles qui en découlent. L'on ne s'étonnera donc guère du comportement d'Isobel après que Katherine a mis Marion au courant de leur projet de travailler à nouveau ensemble : « Marion: Can you afford another ? (Isobel just looks at her, not answering). When did you two decide about this⁹⁹³? » Dans cette situation d'embarras et de confusion, Isobel se montre incapable de se manifester verbalement. Elle se sent trahie, mal à l'aise et exposée à la colère de Marion. Pouvons-nous réellement traduire nos envies ou nos dégoûts par les yeux, par le regard ? Si l'on considère ce qui a lieu à la suite de cette révélation, on ne peut que répondre par l'affirmative. Car ce qu'Isobel craignait se produit inexorablement, car son entourage ne se cache pas en recourant à l'expression de la violence. Ce que des mots ne suffiraient pas à dire, en affichant un regard dédaigneux, on le traduit explicitement. Les messages que Marion lui envoie sont principalement ceux du mépris. Elle lui en veut de répéter la même expérience avec une personne irresponsable comme Katherine : « Marion is looking at Isobel with disdain⁹⁹⁴. »

Mais ce passage nous éclaire en même temps sur un autre point. Lorsqu'un quelqu'un viole un secret, ce n'est pas parce qu'il fait face à envie pressante de dire ou à une impossibilité de garder le silence. C'est plutôt, parce que l'individu brûle souvent d'une réelle envie verbale de se débarrasser de ce qui lui a été confié. Si le problème ne se réduisait qu'au dire, cet individu pourrait parler d'autre chose. Mais le fond du problème est que le silence exigé par le secret est si lourd que le détenteur croule sous ce poids. Ce qui le prouve, c'est qu'au moment où la révélation se fait, la plupart du temps, le faux confident n'étale que ce qui était jusque-là interdit

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

verbalement sur la place publique : « I decided. I'm going to work with Isobel⁹⁹⁵. » Là, ce qu'a fait Katherine, c'est de répéter aux autres ce qui ne devrait rester qu'entre elle et Isobel. Au fait, ce que celle-ci redoutait en lui confiant un tel secret se produit, puisque Marion qui, par exemple, prévoyait la destruction de Katherine va chercher à en savoir davantage : « When did you two decide about this⁹⁹⁶ ? » Dans *The Caretaker*, nous rencontrons également ce problème lié à l'indiscrétion et à la préservation de la vie privée. Tout ce qu'a vécu Aston vient de son manque de retenue. En révélant des choses qui devaient être tenues secrètes, il s'est exposé : « I think that ... place had a lot to do with it. They were all ... a good bit older than me. But they always used to listen. I thought... they understood what I said. I mean I used to talk to them. I talked too much. That was my mistake[...]»⁹⁹⁷ . » Aston s'est fait du tort, car, par le passé, il n'hésitait pas à parler intarissablement de lui dans les échanges avec les gens qu'il trouvait dans ce café du quartier. Aujourd'hui, tout son regret est de n'avoir pas pu être le maître de son discours à un moment donné.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p.16.

⁹⁹⁷ *The Caretaker*, Plays 2, p.52.

Chapitre III : Scène : contenu et message

III.1. L'expressivité vestimentaire

Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Barthes nous invite à prêter une attention particulière aux costumes, en raison de la profondeur de leur valeur sémantique. Le choix des costumes est motivé par le souci d'en faire extraire un sens, et à prêter attention à la valeur sémantique des costumes. Considérer les costumes, c'est tenter d'appréhender toute la signification présente en eux pour déboucher sur une meilleure compréhension de ce à quoi nous assistons, d'autant plus qu'« il [le costume] ne donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments⁹⁹⁸ ». Étant donné que l'espace théâtral, qu'il soit scénique (mimétique) ou extra-scénique (diégétique), constitue une série de systèmes de communication visuelle à travers le décor, les accessoires, l'éclairage, les costumes, les coiffures, le maquillage, les gestes, les mouvements des acteurs, des personnages, etc. qui sont tous pleins et vecteurs d'information, il s'agira à présent d'interroger ces réalités, de les faire parler. Le centre d'intérêt sera autour de ces éléments qui contextualisent, complètent ou régulent ces réseaux d'interdépendance. Si Albert tient à porter sa cravate avec des rayures bleues, c'est parce qu'il tient à exprimer sa joie de communier avec ses collègues : « Look, Mum, where's my tie? The blue one, the blue tie, where is it? You know the one I mean, the blue striped one; I gave it to you this morning⁹⁹⁹. » Dans ces circonstances, en participant aux soins vestimentaires de son fils, Mrs Stokes cherche à l'aider à se faire respecter par son entourage, mais aussi à protéger son image d'une bonne mère:

Mother: Look at your suit. You're not going out with your suit in that state, are you?

Albert: What's the matter with it?

Mother: It needs a good brush, that's what's the matter with it. You can't go out like that. Come on, come in here and I'll give it a brush¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁸ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 142.

⁹⁹⁹ *A Night Out*, p.332.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 340.

Comment faut-il interpréter ce geste ? Que peut-il représenter dans de futures interactions intersubjectives ? Se peut-il qu'il y attache des signes qu'il entend soumettre à ses interlocuteurs pour un déchiffrement positif ? Cela autoriserait à penser qu'afin de faire bonne figure et de se faire respecter par les gens qu'il va rencontrer, Albert, non seulement porte une cravate, mais aussi prend soin d'elle plus que tout le reste de son apparence vestimentaire. Le code vestimentaire offre ainsi des signes qui invitent au déchiffrement. En tant que premier élément visible, voire toujours le plus visible, un accessoire textile va bénéficier d'un traitement particulier. Persuadé que tout manquement dans le port vestimentaire, aussi petit que puisse-t-il être, peut compromettre toutes les chances d'un bon accueil, Albert ne néglige aucun détail. Toute sa personnalité et sa respectabilité se mesurent d'abord dans sa façon d'apparaître et dans la correction de ses vêtements. Une cravate bien mise non seulement apporte de la valeur ajoutée à la tenue, mais aussi force le respect et donne à la personne plus d'attributs. D'où tout le sens du déguisement : se déguiser, ce n'est rien d'autre que se donner des apparences qui cachent des réalités beaucoup plus profondes. Les réelles motivations d'Albert ne seront jamais bien comprises par ceux avec qui il va avoir affaire. Il ne laissera aucun soupçon planer sur lui, il va toujours passer pour quelqu'un animé de bonnes intentions aussi longtemps qu'il restera tiré à quatre épingles.

Dans *The Caretaker*, à travers ce que les uns et les autres portent comme vêtements, nous pouvons essayer de comprendre leur statut, leur condition ou leurs aspirations. En voyant, par exemple, au milieu d'un calme absolu, ce jeune homme, Mick dans un style vestimentaire moderne (pantalons treillis, bottes et gilet en cuir) assis sur un lit scrutant les différents éléments qui occupent cette chambre très modeste, nous ne sommes que tentés d'imaginer sa soif de pouvoir et de domination. D'ailleurs, il le confirme sans tarder, car après la sortie d'Aston, Davies, ce vieil homme pauvrement habillé n'a eu que quelques minutes pour soliloquer et scruter l'intérieur de la pièce.

La rentrée inattendue et soudaine de Mick est un moment de souffrance pour lui, car il est violemment saisi et rudement plaqué au sol. Ce qui ne lui laissera que le temps de pousser beaucoup de cris. Dans sa panique, il ne cesse de demander ce qui ne va pas. Cette violence physique l'oblige à se réfugier dans le silence. Et face à l'aveu de faiblesse de Davies, Mick se montre le maître du jeu : maintenant

toutes les questions proviennent de lui. Davies se trouve dans l'obligation de lui parler de lui et de lui rendre compte de tout ce qui s'est passé depuis qu'il séjourne chez lui. C'est une nouvelle donne : Mick fait la loi et c'est à Davies de la subir. Ainsi, Mick déploie tous ses talents oratoires ; maintenant la violence physique fait place à la violence verbale par laquelle Davies est méprisé, diabolisé et aliéné. Le mépris et le manque de considération pour ce vieil homme se notent quand nous entendons Mick répéter son nom en deux temps : Jen-, puis -kins ; ou lorsqu'il lui signifie qu'il est « affreusement » content de faire sa connaissance. Après avoir arraché le discours à Davies pour se l'approprier, Mick se plaît à le comparer à tous les vauriens de la société, y compris son oncle dont le portrait physique et moral est loin d'être flatteur, car voleur, voyeur et sans domicile fixe. À cet instant précis où Mick a la position dominante verbale, ce que Pinter veut nous faire comprendre, c'est l'émiettement du langage de Davies que rappellent les vêtements en lambeaux qu'il porte. Malgré la différence d'âge, on entend Mick s'adresser à Davies comme on le ferait à un gamin, voire à son propre fils : il questionne son éducation et l'apostrophe « fils », en l'accusant d'empuantir la chambre. En revanche, par une alliance de contre nature avec Mick, Davies fait régner un désordre « relationnel » comparable au désordre physique de l'appartement. La pauvreté vestimentaire correspond à son état moral qui l'inculque une certaine propension utilitaro-machiavélique (l'intérêt l'emporte sur la morale). Par ailleurs, les haillons de Davies traduisent l'image d'une société mise en charpie, la dégradation du tissu social dans laquelle sa part de responsabilité est non négligeable. Quant à la naïveté et à la taciturnité d'Aston, qui font de lui une sorte de marionnette dans ce choc de volontés, elles peuvent se lire dans la modestie de son habillement. Il ne se soucie guère des apparences ; il est plutôt introverti. Nous avons alors trois tableaux dans lesquels trois individus apparaissent avec un habillement, un langage et des comportements qui s'opposent les uns aux autres.

En d'autres termes, dans ces rapports humains, les rôles de l'homme fourbe (Davies), de l'homme fougueux et imprévisible (Mick), et de l'homme franc ou naïf (Aston) sont clairement identifiés par leur costume et distinctement joués. Hormis Aston qui apparaît, à nos yeux, comme quelqu'un de « sincère » et qui est mû par les mobiles du désintéressement et le sens du respect ; les deux autres sur scène (Davies et Mick) ne sont que de faux types. Ils ont beau essayer de nous donner une autre

image d'eux, nous nous rendons compte tout de suite que leurs faits et gestes sont dictés par des intérêts cryptopersonnels.

III.2. La valeur temporelle, proxémique et décorative de la scène de Pinter

L'écoulement du temps occupe une place centrale dans les réflexions de Pinter ; on retrouve ce thème dans ses nombreuses pièces. Ainsi, dans *Ashes to Ashes*, le débat entre Devlin et Rebecca autour du commencement et de la fin :

Rebecca: I don't think we can start again. We started... a long time ago. We started. We can't start again. We can end again.

Devlin: But we've never ended.

Rebecca: Oh, we have. Again and again and again. And we can end again.

And again and again. And again¹⁰⁰¹.

De cet échange, nous retenons que ce qui est entamé du temps ne peut en aucun cas être récupéré. Le temps n'est pas une réalité figée. Nous pouvons soutenir alors que ce qui se passe dans la tête de Petey dans *The Birthday Party* est loin d'être la mesure réelle de la réalité du temps. Si bien qu'il est difficile d'admettre sa première réplique qui ne prend pas en compte l'écoulement et la fuite du temps :

Meg. What time did you go out this morning, Petey ?

Petey. Same time as usual.

Meg. Was it dark ?

Petey. No, it was light.

Meg (beginning to darn). But sometimes you go out in the morning and it's dark.

Petey. That's in winter.

Meg. Oh, in winter.

Petey. Yes, it gets light later in winter¹⁰⁰².

S'il y a un cycle des saisons et des jours qui se succèdent sans se ressembler, c'est dû au fait que rien n'échappe à l'action du temps. Il est donc aberrant de dire qu'un temps est identique à un autre. Chaque instant a des propriétés physiques et immatérielles qui lui sont spécifiques et dont la mesure exacte se dérobe à l'être humain. D'où, en sciences physiques, le recours à la loi de l'incertitude de mesure

¹⁰⁰¹ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 425.

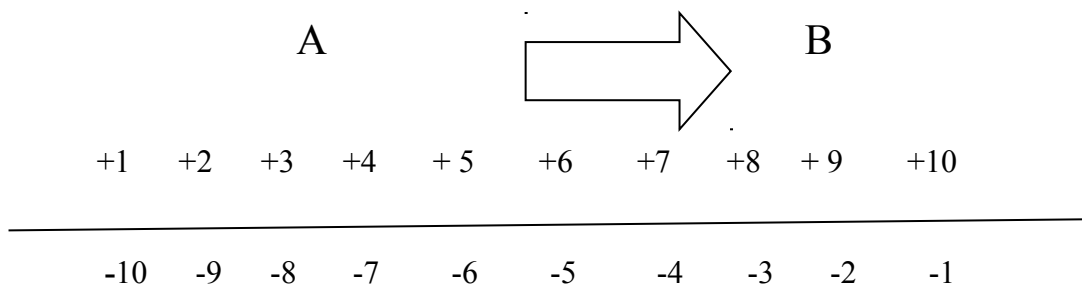
¹⁰⁰² *The Birthday Party*, Plays 1, p.4-5.

qui permet, à chaque fois que l'on mesure, soit d'ajouter (+ 1), soit de diminuer (-1), voire un peu plus ou un peu moins pour se rapprocher de la précision métrique.

Cela dit : dès que des individus s'engagent dans une discussion, temporellement, ils ne peuvent plus revenir en arrière, d'autant plus que ce qu'ils se disent ne peut s'inscrire que dans un temps sujet à l'écoulement. Tout est voué à l'effacement, tel que l'expliquent respectivement Rebecca et Devlin : « Ashes to Ashes » ; « and dust to dust¹⁰⁰³. » Au fil du temps, que l'on recoure à l'inhumation, à l'incinération ou à la momification, tous les corps finiront par se perdre à jamais.

À présent, il importe d'examiner la place de l'espace, la façon dont il est occupé, ce qu'il contient ou ce qu'il porte en lui. Les occupations diverses et variées des êtres vivants font que le silence est inévitable dans leur vécu quotidien. Ceci devient beaucoup plus manifeste si les sens empruntés dans l'occupation de l'espace deviennent opposés ou non proportionnels. À l'évidence, lorsque des locuteurs s'engagent dans une mobilité spatiale, en même temps qu'ils prononcent des mots, des silences s'ensuivent et s'accumulent. En fait, en partant d'un lieu A vers un autre B, ce qui était verbalement audible pour les personnages se trouvant au point de départ le devient de moins en moins, au fur et à mesure que ceux qu'ils entendent s'éloignent d'eux : « A group of technicians emerges from a door. They walk away talking and laughing¹⁰⁰⁴. » Ces silences ne cessent de s'épaissir au fur et à mesure que la distance interposée s'accroît. C'est ce que nous entendons démontrer par le schéma suivant :

La diachronie spatio-proxémique des silences



¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰⁰⁴ *The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 453.

Plus les locuteurs avancent vers le point B, plus la somme de leurs productions verbales devient importante, et plus les silences créés s'épaississent. À dire vrai, plus ils s'élancent, plus l'écart « verbal » se creuse et une quantité de mots sont engloutis dans une sorte de désert verbal, ce qui laisse le point A sans écho. L'importance des silences ne s'aperçoit qu'au rebroussement, c'est-à-dire dans le sens inverse de la marche. Pour se rendre compte de manière effective du fossé verbal intersubjectif, il faut toujours partir du point d'arrivée, d'où un autre départ, mais cette fois-ci à valeur négative, car ce qui est mis en relief ce sont des paroles décroissantes, c'est-à-dire l'accroissement tendanciel des silences. Ainsi, pour mesurer les silences, on part de B vers A, on additionne numérateurs (valeurs verbales) et dénominateurs (valeurs silencieuses) : (+10-1) ; (+9-2) ; (+8-3) ; (+7-4) ; (+6-5) ; (+5-6) ; (+4-7) ; (+3-8) ; (+2-9) ; (+1-10). On obtient successivement les valeurs décroissantes suivantes : 9, 7, 5, 3, 1, -1, -3, -5, -7, -9. Cela est précisément montré par Pinter à travers la réalité sonore dans *Ashes to Ashes*, où Rebecca explique à Devlin que tout bruit qu'ils entendent passer s'efface au fur et à mesure que ce qui en est la source s'éloigne : « You see ... as the siren faded away in my ears I know it was becoming louder and louder for somebody else¹⁰⁰⁵. » En fin de compte, en ce qu'elle découle des observations générales et de cas spécifiques tels que celui-là, ce que notre analyse essaie de dégager, c'est l'incidence de la mobilité spatiale de locuteurs sur l'importance des silences intersubjectifs.

À propos des réalités décoratives (décors), notons que dans cette vaste gamme qui compose les objets scéniques se trouvent les vivres, les vêtements, etc. Plusieurs de ces éléments non linguistiques sont porteurs de messages et de sens. En partant du principe qu'il existe deux mondes : celui des choses et celui des mots, dont la coïncidence semble impossible, la présence de ces objets se justifie par la volonté de permettre une meilleure lecture de ce que le verbal ne fait pas. Les objets se retrouvent là par ce qu'ils symbolisent, représentent ou traduisent : ils sont des apparences éloquentes. Ils auraient un lien avec les sentiments, les pensées, la condition, etc., des personnages. En mettant à la disposition certains détails, l'espace scénique peut être lu comme le portrait d'un, voire de plusieurs personnages.

¹⁰⁰⁵ *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 408.

En même temps, quand bien même elle serait quelque peu différente de la scène théâtrale au sens original du terme, la scène de toute adaptation filmique des pièces de Pinter accorde toujours une certaine fonction aux éléments du décor. Vu l'importance que Pinter attache à ces détails, il est important de les prendre compte en étudiant ses scénarios. C'est d'ailleurs ce qui nous oriente vers le travail d'enquête où il convient de noter que les agents et leurs collaborateurs sont plus prompts dans la lecture des attitudes, des mouvements ou de comportements que dans des engagements verbaux. Si la mobilité, des coups d'œil peuvent alerter ou attirer l'attention de l'autre ; l'immobilité d'un personnage, quant à elle invite le regard curieux à en deviner le sens. Ainsi, dans la foule des passants, Quiller et Hengel éviteront d'engager tout de suite tout échange verbal. Si celui-ci a choisi, dans un premier temps, de rester immobile, celui-là a opté pour un va et vient. À partir de certains comportements affichés discrètement, un contact oculaire est donc établi : « Among all the people moving there is one person stationary. He is standing under a lamp post by a newspaper stand, reading a paper. Quiller walks up the street, past the man, buys a paper at the paper stand and walks back past the man¹⁰⁰⁶. » Sans qu'un seul mot soit prononcé, il suffit de procéder à un examen comportemental et spatial pour se rendre compte de la façon dont Quiller et Hengel sont arrivés à se comprendre. Du point de vue spatial, ils ont consenti à être présents dans le même périmètre et non à se laisser noyer par la foule, ce qui, au demeurant, facilite toute intercompréhension averbale et toute lecture bilatérale des comportements. Tout mouvement, tout déplacement ou toute attitude doivent être réfléchis avant leur expression pour ne pas se dénoncer auprès de l'ennemi. C'est une sorte de jeu fermé où seuls les initiés sont invités :

Hengel: You were playing a game with me. I didn't appreciate it.

Quiller: Now come on, don't be silly, you might have been one of the adverse party¹⁰⁰⁷.

Ce qu'il convient de noter dans ce travail d'enquêtes et d'informations est que la parole n'est jamais tout de suite produite. Les gens se cherchent et se poursuivent pendant un bon moment avant de se parler. Quiller est notamment suivi par Hengel depuis sa sortie de la piscine jusqu'à son retour à l'hôtel. Ils ne se sont

¹⁰⁰⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 227.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 230.

parlé qu'après avoir compris qu'ils sont à l'abri de tout œil indiscret : « In the corner of the lobby Hengel is sitting. Hengel starts to get up. Quiller goes towards him. Hengel sits. Quiller sits by him. Hengel is drinking coffee¹⁰⁰⁸. » Le silence n'est brisé qu'après ils se sont retrouvés à huis clos.

Dans d'autres circonstances, pour exprimer leur colère, leur stupéfaction ou leur déception, des personnages comme Inge le signifient à travers des données proxémiques et kinétiques. Par ces expressions physiques, elle montre qu'elle ne sait plus où donner la tête ; elle est désorientée et esseulée, après avoir entendu les déclarations fracassantes de Quiller :

Inge: But you said you were a journalist.

Quiller: I'm not.

D'où sa réaction : elle fulmine et boude. « Inge moves away from him to the window, stands with her back to him, eventually turns, looks at him¹⁰⁰⁹. » En s'éloignant spatialement de Quiller, en lui tournant le dos et en se dirigeant vers un autre point qu'est la fenêtre, Inge lui fait comprendre qu'elle est à la fois perdue et déçue. Si Quiller vient de révéler sa double identité, c'est-à-dire celle de « journaliste » et celle d'agent illégal, un flou subsiste autour de la personnage d'Inge. Même si elle refuse d'emboîter le pas à Quiller, de dire qui elle est vraiment, l'on peut la soupçonner d'être un agent double. Elle est au service de Quiller, alors qu'en réalité elle est là à l'affût des fuites d'informations pour les néo-nazis. Sans doute, sur une échelle plus vaste, arriverons-nous à des attitudes, des comportements et déplacements dont la lecture et l'interprétation apportent plus de détails sur les rapports intersubjectifs. Avec la généralisation de la méfiance, du soupçon et des pratiques d'espionnage et de contre-espionnage, tout mouvement, tout déplacement et toute occupation de l'espace sont attentivement suivis. Voilà pourquoi, même après avoir quitté le quartier des éléments nazis où il a laissé son amie en captivité, Quiller ne connaîtra jamais la liberté, au vrai sens du terme. Il est comparable à un prisonnier à ciel ouvert, car il est partout suivi par des hommes à la solde d'Oktober. Son espace reste surveillé, voire épié. Où qu'il puisse tourner la tête, les partisans d'Oktober ont l'œil sur lui et sur son occupation spatiale. Ils sont là à scruter ses comportements, ses faits et gestes afin de compromettre tout plan destructeur de sa part. Cependant,

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 298.

Quiller n'aura jamais d'occasion de les suivre pas à pas ; si sa voiture a pu être piégée, c'est parce que les émissaires d'Oktober ont profité de son absence du garage. Eu égard à leur comportement suite à l'explosion de la bombe, si nous étions amenés à témoigner, nous ne pourrions porter l'accusation que sur eux. C'est d'ailleurs en ce sens que l'ensemble des données comportementales prélevées en eux nous poussent à les accabler : « The yard in chaos. Hotel windows broken. Shouts. Quiller is out of sight behind garage. K runs in from the gate to the wide open garage. The Mercedes is consumed with flame and smoke. K peers. K turns away and walks back to the gate. O and P join him. Knods to them. They walk out into the street¹⁰¹⁰. » Au lieu de chercher à aider ou à s'enquérir des dégâts ou des victimes, les trois hommes ont tout de suite pris la fuite dans la plus grande discrétion, tout en étant pensant que Quiller est mort carbonisé dans sa Mercedes. D'ailleurs, il l'expliquera à son entourage : « They think I'm dead. They think I was blown up in a car¹⁰¹¹. » Pendant que chaque objet porte une inscription sémantique en lui, c'est de la fusion de plusieurs éléments signifiants que naîtra le sens global du texte-source. En raison de son caractère fragmentaire, on peut penser que la valeur symbolique d'une chose ne peut peser que si elle est adjointe à celle d'autres objets ; sinon elle risque d'être marginalisée. Plusieurs objets ne peuvent avoir plus de poids que si leurs valeurs symboliques sont assemblées, et ce faisant, ils formeront ainsi un tout cohérent et significatif.

L'espace se transforme en miroir pour aider le spectateur à mieux s'imprégner des choses. Sont inscrits dans cette spécularité spatiale l'espace et les objets scéniques. Pinter s'emploie à ce que les moyens scénographiques fassent refléter symboliquement les états d'âme des personnages. La scène devient l'endroit où le corps du personnage trouve son prolongement, au moment où le discours ne l'exprimerait que de manière partielle et subliminale. Une partie du contenu de la réalité animique du personnage est sur l'espace et dans les mouvements scéniques. Ce qui se voilait par le passé dans le dialogue apparaît mieux maintenant sur scène. Le non-dit et la vision intérieure des êtres sont visualisés. Grâce à la fragmentation, le personnage est représenté par des « morceaux », et avec cette perte d'unité, nous pouvons le retrouver dans bien des choses : « L'espace scénique reflète le caractère

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 333.

profond du personnage. Il trahit ses obsessions, ses rituels. Espace scénique et personnage ne font qu'un¹⁰¹². »

Cela ne relève pas du hasard si le décor de *A Slight Ache* est un jardin où l'œil peut se poser sur des arbustes, des fleurs et des insectes tels des guêpes. La vraie motivation est de nous faire replonger dans la nature hobbesienne, même si Ann Lecercle y voit une ressemblance entre « la géographie imaginaire de Conrad [dans *Heart of Darkness* (1902)] et [celle de] Pinter¹⁰¹³ ». Pinter abonde dans le même sens que Thomas Hobbes pour montrer qu'à l'état de nature l'homme est un loup pour l'homme. On est dans une sorte de jungle où ne compte que la loi du plus fort. C'est d'ailleurs ce qu'il met en évidence à travers la méchanceté gratuite d'Edward à vouloir se débarrasser de la guêpe par des moyens disproportionnés :

Edward: Very well. Pass me the hot water jug.

Flora: What are you going to do?

Edward: Scald it. Give it to me.

L'homme, en tant qu'animal social est aussi capable de violence, d'agression et de destruction. Son instinct de survie et sa méfiance vis-à-vis des autres animaux (« vicious creatures », comme le déclare Edward) le poussent à abrégé des vies. C'est du reste pour cette raison que Flora, dont le nom évoque par ailleurs ironiquement la déesse des fleurs dans la mythologie romaine, se montre solidaire de son mari (« Kill it¹⁰¹⁴ »). On le voit, même si c'est l'homme qui dispose de l'arsenal destructeur le plus important, les autres animaux sont aussi capables du pire, comme nous pouvons l'entendre dans leur discussion :

Flora: But wasps do bite.

Edward: They don't bite. They sting. It's snakes... that bite.

Flora: What about horseflies?

Edward: Horseflies suck¹⁰¹⁵.

¹⁰¹²Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987, p. 36.

¹⁰¹³Ann Lecercle, *Le Théâtre d'Harold Pinter, Stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006, p. 223.

¹⁰¹⁴*A Slight Ache*, Plays 1, p. 157.

¹⁰¹⁵*Id.*

Par ailleurs, il convient de souligner que sans bénéficier souvent du même traitement que les autres éléments scéniques ou dramatiques, la missive peut signifier l'inscription du corps de son auteur dans sa corporéité. Cet objet dit lettre peut révéler l'identité et l'origine de la personne qui l'a rédigée. Si dans *Betrayal*, Robert a pu soupçonner une relation amoureuse entre Jerry et sa femme, Emma, c'est à l'aide de l'empreinte manuscrite de celui-ci. Sa façon unique d'écrire qui se reconnaît par de longues phrases a permis à cet époux trompé de comprendre sans qu'il ait besoin de faire appel à la franchise de son épouse.

Emma: We're lovers.

Robert: Ah. Yes. I thought it might be something like that, something along those lines.

Emma: When?

Robert: What?

Emma: When did you think?

Robert: Yesterday. Only yesterday. When I saw his handwriting on the letter. Before yesterday I was quite ignorant¹⁰¹⁶.

III.3. La personnification du silence

Pour décrypter précisément les messages véhiculés par le corps, tournons-nous vers la scène de Pinter où plus de crédit est accordé à cet espace qu'aux mots du langage. Dans la vision du dramaturge, cette partie de la réalité humaine qu'est le moi ne serait pas traduisible par les mots. Justement, le silence de Mick, dès le début de *The Caretaker* nous amène à nous poser des questions sur lui :

Peut-il parler ?

Ne veut-il pas parler ?

Pourquoi ne parle-t-il ?

Refuse-t-il de parler ?

Qu'attend-il pour parler ?

Qu'est-ce qui se passe dans sa tête à cet instant ?

Sans qu'on puisse dire avec précision ce qui motive cette présence silencieuse, ce qui semble être mis en relief, c'est la dimension spatio-temporelle du silence. Ce silence inaugural apparent qui règne sur ce cadre physique pendant un certain moment. Il

¹⁰¹⁶ *Betrayal*, Plays 4, p. 69-70.

semble mesurable, puisqu'il a un début et une fin. Il ne peut être compris que dans cet intervalle où Mick se retrouve sans aucune autre âme en face de lui, et ce sans aucun élément sonore. Il en va presque de même dans l'œuvre de Hare où le silence peut devenir physiquement visible, dès lors qu'un personnage cessent de prononcer des mots. En fermant, par exemple, sa bouche un locuteur potentiel affiche sa volonté de limiter la production verbale : « Isobel stands, her lips tight together¹⁰¹⁷. » En gardant cette attitude, le personnage invite ses interlocuteurs à s'intéresser à d'autres moyens d'expression tels que la physiologie. Pendant qu'un langage est tu, d'autres prennent le relais. C'est ainsi que le visage, cette page ouverte devient le centre d'intérêt, puisque tout ce qui ne s'entend plus avec les mots se lit sur lui et dans les yeux.

La corporéité (l'étendue) des données corporelles de Ben dans *Butley* nous intéresse. Car tout le film s'articule autour des réalités des profondeurs inscrites sur son corps. D'où l'option d'une approche psychanalytique du sujet pour saisir ce qu'aucun mot du langage ne serait rendre clairement. Non seulement *Butley* nous invite à réfléchir sur les silences sonores et écraniques, sur les ellipses, mais il nous appelle aussi à nous élever au-delà du plaisir visuel. Le film s'offre, par le truchement du corps de l'acteur, à la transcription du désir, de la souffrance, de la transgression et du plaisir. Il s'agit de la mise en récit du moi, de la personnalité du protagoniste, de ses fantasmes (profonds et vieux désirs). Les données que ce corps met à la disposition du spectateur sont suffisamment pourvues d'assises psychiques et sensuelles. Le corps est vecteur de messages, vu la gamme de signes non-verbaux qu'il contient : visage, mains, regard, etc. Pour Jean Rousset, « il n'est pas nécessaire de parler pour dire ; le degré zéro de l'expression corporelle vaut tous les discours¹⁰¹⁸ ». Ici, le corps du personnage est à considérer, parce qu'il parle plus que les mots. Le focus doit être donc uniquement sur *Ben*, car de tous les personnages, il est le seul à avoir pris ce métro. Alors, pour comprendre ce qui se joue autour de lui, il faut accorder plus d'intérêt à ces réalités souterraines qui remontent à la surface du corps. Dès les premiers instants du film, apparaît un homme, Ben qui se regarde dans une glace ; il serait face à lui-même, à sa propre âme. Par cette image spéculaire semble être lancé un appel à se focaliser sur lui et sur l'idiome corporel. De ce fait,

¹⁰¹⁷ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 53.

¹⁰¹⁸ Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, 1998, p. 88.

une analyse de sa réalité corporelle s'impose incontestablement. C'est dans ce sens qu'il faut entendre cette question « Haven't you heard of subtext? » que Ben lance à Joey. C'est une sorte d'invitation faite au spectateur à accorder la primauté à ce qui se passe au fond de lui, mais qui se laisse détecter par le biais de ce corps pathophanique (miroir). Ainsi, à travers cette joue qui saigne, nous pouvons voir métaphoriquement un cœur qui saigne, c'est-à-dire qui souffre d'un manque d'amour. Cette coupure avec la lame de rasoir ne serait faite que pour projeter le téléspectateur vers des plaisirs algolagniques (sadiques) recherchés par le personnage. Tout se joue autour de Ben ; la version filmique n'est qu'une sorte de mise en scène du corps du personnage dont la vie sentimentale et sexuelle est loin d'être un océan tranquille. De ce fait, la préhension visuelle ne peut passer que par un canal sémiotico-sémiologique. Le corps, moins que les images, devient l'expression d'un univers intérieur peuplé de fantasmes et d'objets érotisés. Le corps de Ben apparaît comme un support de récit par le biais de ce dedans renvoyé au dehors. Il devient somme toute un corps-langage, c'est-à-dire un corps qui parle. Avec l'inscription de la corporéité du corps dans le film, non seulement il s'offre au regard, mais invite aussi à la transcription de ce qui se trouve sur sa surface ou qui se reflète dans les gestes. Puisque le corps de Ben est exposé pour être lu, nous pouvons y voir un amour narcissique, une affirmation ostentatoire de virilité, une sexualité frustrée et de l'érotisme sadomasochiste. Il serait même un narcissique pervers qui cherche toujours à retourner la situation en sa faveur. Dans l'assouvissement de ses pulsions (scopiques, excitations libidinales) et sa quête de reconstruction identitaire suite au départ de sa femme, Ben assume différents rôles. À l'endroit d'Anne, l'ex-femme de Ben, nous sommes tentés de dire qu'elle ne conçoit l'amour qu'au sens matériel et procréateur contrairement à Ben, chez qui le sexuel l'emporte sur le génital. D'ailleurs, cela s'appréhende facilement par l'entremise de leurs présentes et différentes situations, puisque c'est Anne qui a la garde de la petite Marina. Pour elle, de l'union de deux personnes, doit naître un enfant. De par leurs positions, on comprend leur respect ou non des principes de la société. Au moment où Anne s'emploie pour que le divorce soit prononcé clairement afin qu'elle puisse se remarier en toute légalité comme l'exige la société, Ben, de son côté, n'y accorde aucune importance. Ce qui est considéré comme valeurs n'a aucune valeur à ses yeux. Ce n'est donc là rien de moins qu'un comportement de déviant, de celui qui

fait fi des formalités juridico-sociétales. Une autre donnée liée à sa vie conjugale doit être considérée : en montrant Anne qui quitte Ben sous le prétexte qu'elle veut vivre avec quelqu'un d'autre, nous voulons, ici, attirer l'attention sur cette obsession chez certaines personnes qui pensent toujours être aimées par des gens d'une position sociale supérieure ou plus riches. Anne serait également frappée d'érotomanie, et ce malgré ses convictions uxoriennes et son conformisme. Quant à Ben, on voit que tantôt il se montre sexuellement actif et dominateur dans ses actes tantôt il se retrouve dans la position de soumis et de victime. En plus de cette alternance du statut du bourreau et de victime, il faut mettre en relief des gestes de transgression et des attitudes pour le désordre et pour la destruction. Au fait, son amour-propre va le pousser à exercer sa puissance et sa domination sur certains de ses collègues et de ses étudiants. Mû par le plaisir et la jouissance personnels, Ben va alors les soumettre à toutes formes de souffrance physique et morale. Par exemple, il n'accordera aucun respect au travail de son étudiante, Carol Heasman. Dans ces extravagances, il va même jusqu'à jeter les feuilles de l'étudiante, les unes après les autres. Au-delà de ce geste visant à l'humilier, se lit aussi une certaine révolte contre le discours et les normes universitaires. D'ailleurs, il ne s'en cachera pas en fustigeant et en dévalorisant les enseignements que sa collègue, Edna Shaft a dispensés pendant vingt ans. Sans doute, dans une perspective féministe, le concept de l'hétérotextualité nous aidera-t-il à mieux saisir et comprendre pourquoi Ben se montre intraitable avec le sexe féminin dans le champ de la production culturelle. Dans une société inégalitaire, le compagnonnage homme-femme dans les projets littéraires est voué à l'échec, vu l'opposition masculine à la réussite et à l'émergence féminines sur la scène publique. Ben se voit plus beau, plus intelligent et plus fort que tous les autres parmi lesquels il cherche des proies. Il se croirait même au-dessus de tout et qu'il dispose de tous les passe-droits dans cette société patriarcale où la femme est victime d'une certaine exclusion et de discrimination.

Et pour voir à quel point la question de la condition féminine occupe Pinter, regardons attentivement *The Quiller Memorandum*. Dans ce film, la défense des droits de la femme y réapparaît explicitement à travers l'échange entre l'agent secret, Quiller et une institutrice allemande, Inge. De leur entretien, on retient que dans ce monde d'après-guerre où ne dominait jusque-là que la voix masculine, il est tout à fait normal, à l'heure de la reconstruction d'entendre la voix féminine. Les femmes ne

doivent plus faire partie de ce grand groupe de personnes écartées des cercles d'échange verbal et de prise de décisions. Il est temps que leurs voix se fassent entendre, qu'elles soient intellectuelles ou venant d'autres sphères. Fini le silence dans lequel elles sont maintenues :

Quiller : What are your aims ?

Inge: Mine ?

Quiller: As a school teacher.

Inge: Oh...I think, perhaps...to try to teach the children a broader attitude towards Europe, a broader attitude towards the world.

Quiller: Uh-huh.

Mind if I quote that?

Inge: I'm not an important person, really. I'm just a school teacher.

Quiller: But you're a young German woman. That's what's going to interest the readers back home. The feminine point of view¹⁰¹⁹.

Dans *Butley*, pires sont les attitudes de Ben vis-à-vis de la société ; ses normes et ses interdits sont foulés aux pieds. Il ne se gêne pas d'enfumer certains passagers dans le métro, malgré les inscriptions « No Smoking » et de se disputer une place avec d'autres. De même, son silence après avoir pris connaissance de la destruction par des étudiants de ce qui ne peut être que le *Compleat Master-Piece of Aristotle* (1684) est un signe d'approbation. Il serait révolté d'une partie du contenu de ce manuel d'éducation sexuelle qui fait l'apologie de la monogamie et qui rejette l'adultère. Admirateur de Sade, Ben rêverait d'une société sans privations, sans interdits quant aux désirs et plaisirs sexuels : « La vertu ne conduit qu'à l'inaction la plus stupide et la plus monotone, le vice est tout ce que l'homme peut espérer de plus délicieux sur la terre¹⁰²⁰. » Par les actes subversifs des étudiants, nous voyons une certaine détermination à bousculer l'ordre établi. C'est une forme intelligente de révolte contre un système qui n'hésite pas à censurer certaines publications telles que ce manuel d'éducation sexuelle considéré comme un texte libertin. Dans ce contexte où il y a des manifestations un peu partout dans le monde en faveur des peuples dominés de l'Afrique du Sud et de la Rhodésie (Zimbabwe), ils feignent de leur témoigner une certaine solidarité, alors qu'au fond ce qui les motive, c'est d'ébranler

¹⁰¹⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 245.

¹⁰²⁰ Marquis de Sade, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Fourcade, 1930, II, p. 238.

cette société réactionnaire et ses idéaux. En réalité, leur anticonformisme s'explique par une réelle aspiration à une société sans privations de liberté et sans rigorisme moral. Leur acte serait la traduction de l'outrage symbolique de Ben à l'autorité établie. En marge de la vie sexuelle de Ben qu'il met en abyme, *Butley* offre par la même occasion des données symboliques sur la révolte contre l'ordre institué. Ben chercherait à se libérer de cette société réactionnaire, de ses tabous et interdits. Quand bien même serait-il avec d'autres personnages, il est devenu un personnage marginal dès lors que ses faits et gestes sont iconoclastes, en déphasage avec les règles établies. Le culte de soi et la poursuite exclusive du développement personnel semblent faire de lui un individu en attaque contre l'ordre et les codes établis. Et cela se traduit par des manquements au devoir, puisque même à l'université, les charges et les missions qui lui sont confiées ne sont jamais exécutées de façon responsable. Du reste, il se plaît à se moquer de l'institution en mentant et en hissant ses « manquements » au rang de travail. Par exemple, il n'hésite pas à répondre au téléphone : « I'm in a middle of a tutorial », alors qu'on le voit engagé dans du frotteurisme et des scènes ludiques dignes d'un enfant.

Il rêverait de liberté et de libertinage, d'une société sans obligation morale et institutionnelle. Dans le rejet du travail de Carol Heasman par Ben, on discerne une révolte contre une certaine forme de discours universitaire à la fois normatif et transgénérationnel. Il trouve absurdes ces programmes d'enseignement qui obligent différentes générations à produire des discours presque identiques et jugés sur les mêmes normes et critères. De plus, la fatuité et l'autolâtrie de Ben sont loin de connaître des limites. Car où qu'il se trouve, il veut toujours se faire remarquer, attirer les regards sur lui ou sur ce qu'il fait. C'est pourquoi son monopole de la parole peut être glosé comme un aphorme pour prolonger ses gestes, pour attirer les regards sur son corps ou pour jouer avec ceux des autres ; car il faut rappeler qu'en tant voyeur et exhibitionniste, il a besoin de voir mais aussi d'être vu. Et par voie de conséquence, il ne se gêne aucunement de s'exhiber en montant sur le bureau de son collègue (à la 11' 23''). Par ce geste dû à des mobiles scopophiles, il veut forcer Joe à lever les yeux vers les siens ; un contact qui ne peut que lui procurer que du plaisir et de la jouissance. En l'occurrence, l'œil se transforme en zone érogène et avec l'instauration d'une situation d'état fusionnel, Ben se sent uni avec l'objet regardé qui est, en l'occurrence Joey. Le pouvoir érotique des objets, leurs côtés éréthiques

(pouvoir d'excitation) sont tellement réels qu'il semble voir des formes ithyphalliques dans les chaussettes de Joey, d'où son penchant à les garder dans son sac. Il s'agirait là d'une certaine forme d'onanisme scopique. Joey n'est plus homme, il est symboliquement transformé en objet. Par cette chosification, l'objet désiré est plus près, et par conséquent l'on est à l'abri de toute dépossession comme le montrent les chaussettes du hôte de Ben dans le sac de celui-ci. Aux gestes voyeuristes succède l'art du persiflage. Afin de se procurer le plaisir érotique, Ben va railler tous les personnages qu'il croise dans son chemin. Par exemple, en se moquant des origines sociales de Reg, de ses goûts vestimentaires et de ses références culturelles, non seulement Ben cherche à se valoriser aux yeux de Joey, mais aussi à déprécier son rival afin de lui infliger un affront et un échec. En somme, dans les joutes amoureuses, les rivaux cherchent toujours à se réduire au silence. En conséquence, il va semer la discorde entre Joey et son ancien amant, Reg. En cherchant à éloigner celui-ci, son intention est de se retrouver tout seul avec celui-là. Son désir pour Joey le pousse à demander ce dernier à exclure toute autre personne autour de lui. Ben n'en finira pas de nous surprendre par sa double identité. Dans son attitude ambiguë envers Gardner, il serait tentant d'y voir une attirance, mais aussi le refus de comportement qui serait vu comme paraphilique. D'où son refus d'écouter cette voix qui lui demande d'entretenir des rapports charnels avec son étudiant, cette fois-ci, il se plie aux normes et tabous de la société grâce à l'intervention de l'instance répressive, c'est-à-dire le surmoi.

La mention de boucherie et d'étalage de viande, objets de l'échange entre Ben et Joey nous rappellent l'œuvre de Bacon, notamment *Painting* (1946) ou *Crucifixions* (1962, 1965) dans laquelle se voient des carcasses, symboles du sang, de la mort et du vampirisme. C'est par le truchement d'une lecture pessimiste de l'érotisme que Ben a décidé de se défier des femmes qu'il croise dans son chemin. Il les verrait comme des succubes (démons femelles) prêtes à copuler et à le vider de son sang. Encore pensons-nous, à travers son envie de manger des rognons, que son corps, plus précisément, l'œil est anthropophage, prêt à tout phagocyter à chaque contact. Pour cela, il va souvent chercher à jouer avec Joey, à être le plus près possible de ce corps fantasmé, tant désiré. À travers ce regard, Ben vise à déshabiller Joey. Il arrive même qu'il affiche un réel désir d'aller au-delà du vécu de ses interlocuteurs, d'où de nombreuses questions sur le passé, le présent de Reg et ceux

de sa famille. Il ne se gêne aucunement pour épier son entourage. À maintes reprises, il apparaît comme un œil intrusif qui s'évertue à regarder sans être vu. L'œil du voyeur comme celui de Ben peut être défini de la manière suivante : c'est un « œil en trop qui guette des coulisses ». Alors que le curieux cherche à s'informer de ce qui est caché, l'œil du voyeur ne s'arrête pas à la surface des choses, il les fouille jusqu'à ce qu'il les possède symboliquement. Le voyeur poursuit ses pulsions scopiques, tandis que le curieux n'est mû par autre chose que par le motif de voir. Il paraît alors opportun de comparer deux personnages et deux attitudes. En cherchant à en savoir plus sur ce qui fait la différence entre *The Caretaker* et *Butley*, nous nous apercevons qu'une comparaison des deux situations pourrait être intéressante. Ainsi, on remarque qu'au moment où Ben a un œil qui cherche, à tout prix, à examiner le contenu du sac de Joey avec intérêt et à le fouiller jusqu'au petit objet (le regarder) ; quant à Davies, il veut simplement voir ce qu'il y a dans le sac qu'Aston lui a remis. À cet effet, les deux verbes suivants : regarder et savoir nous aideraient à mieux les comparer. Si « re-garder » ne peut s'appliquer qu'à Ben, c'est parce qu'il entend par son geste scopique prendre de ce qui est gardé pour s'exciter, alors que Davies essaie de « savoir », c'est-à-dire de voir pour comprendre.

Si une université est choisie comme cadre de *Butley*, c'est pour une mise en scène explicite de la question de la spiritualité du monde. Ainsi, en examinant le comportement de Ben, l'on ne peut s'empêcher de confirmer l'existence d'une crise profonde. La primauté donnée à la matière fait qu'un certain nombre d'individus qui sont censés apporter de la lumière s'éloignent parfois de leur « sacerdoce » pour des plaisirs charnels : « Une sexualité librement débordante diminue l'aptitude au travail, de même qu'un travail soutenu diminue la faim sexuelle¹⁰²¹. »

En tant que professeur, spécialiste de la pensée de T. S. Eliot, Ben est l'archétype du personnage souffrant du malaise dont parle l'auteur dans ses œuvres. Dans *Preludes*, Eliot nous montre un monde frappé de décadence spirituelle mais également de la volonté de trouver du sens à l'existence. Toujours est-il que même si Ben n'a pas aimé la référence à la rédemption par Carol Heasman dans ses écrits, nous ne pouvons nous empêcher de souligner qu'une issue heureuse n'est pas à écarter. Du point de vue sotériologique, le poster de T. S. Eliot au mur du bureau de Ben à l'université est là pour rappeler la foi de ce dernier en la rationalité subjective,

¹⁰²¹ Georges Bataille, *Ma Mère*, Paris, « 10/18 », Minuit, 1966, p. 29.

les bonnes raisons d'agir et d'y arriver se justifient, d'autant plus que le basculement, c'est-à-dire la fin de la décadence est possible. Justement, la solidité de sa foi se comprendre à travers ce poster qui résiste et qui ne décroche pas.

Étant donné que l'homme est, par essence, un être dynamique en raison de la dialectique du bien et du mal, la non destruction de Ben s'explique par la reprise du terrain par la faculté du discernement. Cela coïncide d'ailleurs la caméra posée sur lui, assis sagement à son bureau et le scrutant comme pour dire qu'il n'est plus dans son nuage : c'est maintenant le décours du rêve. Voici donc pourquoi, après s'être dépris de cet onirisme sexuel, de l'emprise pulsionnel, Ben va s'atteler au retour de l'ordre dans son univers relationnel et dans sa vie professionnelle. Disons que grâce à un examen autoscopique, c'est-à-dire un regard porté sur lui-même, Ben a pu découvrir quelques facettes de sa personnalité, quoique d'autres restent toujours insaisissables. Il s'est aperçu tout de même de sa force et de ses faiblesses. En sorte qu'il réapprend d'abord à être plus responsable en excluant des intrus comme Reg et Gardner. Ses rapports avec Joey resteront dans le cadre du travail ; il décide de ne pas mêler vie privée, espace public et obligations professionnelles. En réalité, ce qui est montré dans *Butley*, c'est qu'en tant qu'êtres raisonnables, nous devons toujours chercher à avoir des comportements responsables pour ne pas tomber dans toute forme d'aliénation. Le rapprochement que crée l'amour ne doit pas servir de prétexte pour de quelconques domestications, réifications ou étouffements. Au contraire, il doit être un instant pendant lequel les individus doivent faire montre de leur émancipation, du sens de discernement et de la mesure.

La vie sexuelle de Ben, son intérêt réside en ce qu'elle nous permet de nous apercevoir clairement, à travers son état désolation par rapport au projet de remariage d'Anne avec Tom et le déménagement de Joey en vue, que les sentiments ont parfois une forte emprise sur nous. Car, toutes les deux initiatives le plongent dans un état psychasthénique (immobilisme), il est physiquement et intellectuel inactif. On le voit donc assis, à son bureau, incapable de prendre une quelconque décision après avoir eu la confirmation que les deux êtres auxquels il tient vont l'abandonner seul à sort, celui de la solitude et de la souffrance existentielle.

À travers l'isosthénie de l'attachement à la chair et le besoin de spiritualité, on comprend bien que l'être humain n'est jamais clairement compréhensible. C'est dire que les réalités sexuelles qui nous façonnent sont plus sérieuses et complexes

qu'on ne le pense, surtout que d'un moment à l'autre ce qui se montrait silencieux peut se réveiller pour nous rappeler qui nous sommes véritablement. Pour citer un exemple parallèle, ce qui se dégage des propos de Riley rapportés par Voice 1 dans *Family Voices* est que ce qui est naturel en l'homme le restera toujours, et ce malgré ce que peuvent dicter la société ou la religion. Vivre dans une société conservatrice comme celle de l'Angleterre, c'est apprendre à faire face aux frustrations et aux interdits : « I like slender lads, Riley said. Slender but strong. I've never made any secret of it. But I've had to restrain myself; I've had to keep a tight rein on my inclinations. That's because my deepest dispositions is towards religion. I've always been a deeply religious man. You can imagine the tension this creates in my soul. I walk about in a constant state of spiritual, emotional, psychological and physical tension. It's breathtaking, the discipline I'm called upon to exert. My lust is unimaginably violent but it goes against my best interests, which are to keep on the right side of God[...]»¹⁰²². » L'histoire de la vie de Riley nous invite à répondre aux questions :

- Qui suis-je ? (who am I?)
- Que suis-je ? (what am I?)

Pour y répondre, nous dirons que ce qui fait de nous les personnes que nous sommes, c'est la raison, la foi (religieuse ou autre), mais aussi des désirs et des passions qui, parfois, ne sont pas pris en compte dans certaines théologies où des individus prétendent pouvoir se consacrer uniquement à l'adoration divine, c'est-à-dire à se tourner exclusivement vers le spirituel, sans donner au corps son dû. Ne pas écouter rationnellement les voix du corps, c'est vivre de fortes tensions intérieures (« You can imagine the tension this creates in my soul », comme l'explique Riley). En clair, l'homme a besoin de nourritures spirituelles, biologiques, et ne peut se passer des plaisirs charnels, c'est ce qui fait de lui l'être qu'il est. Tout manque d'équilibre peut fragiliser davantage l'individu, car l'être humain est fait d'une matière périssable qui exige un soin et une attention particulière. En résumé, nous ne saurions résister à adhérer à l'idée que « seul le théâtre peut me faire entendre cette part de moi qui jamais ne parle¹⁰²³ ».

¹⁰²² *Family Voices*, Plays 4, p. 144.

¹⁰²³ D. Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, p. 43.

QUATRIÈME PARTIE

Le langage du texte visuel ou le silence dans l'image

Chapitre I : La rhétorique de la « parole colorée¹⁰²⁴ »

À l'instar de ce qui se passe au théâtre, il est clair qu'inscrire l'image filmique dans l'étude du silence répond à la fois au souhait d'en savoir davantage sur le discours de l'art audiovisuel et au désir d'aller au-delà des frontières de ce qui est verbalisable, de ce qui est verbalement traduisible, de ce qui échappe au logos dans l'œuvre artistique de Pinter. Et, c'est en même temps essayer de répondre à la question qui passionne beaucoup de chercheurs, à savoir s'il est possible de dire sans pour autant parler ni écrire. Pour montrer que l'image est un idiome capable de transmettre des significations, notre attention doit porter sur cet artéfact visuel inspiré de la réalité hypotextuelle, en somme sur les effets qu'il peut susciter ou sur ce qu'il suggère. Il s'agit d'une initiative qui se veut une démarcation de ce qui se fait avec le corps physique. Nous entendons mettre l'accent précisément sur ce corps médiatisé (filmé), sur ces formes, sur ce qui les entoure et sur les réalités au-delà de ce qu'elles peuvent laisser apparaître. Le contenu du texte filmique se révèle elliptique, dans la mesure où certains faits, événements, etc. sont, pour des raisons plus ou moins justifiées, dissimulés ou omis. L'écriture scénaristique, il convient de préciser qu'il n'est pas question de dire, mais de taire, non pas de parler, mais de faire parler, non pas de décrire, mais de montrer une partie et d'en suggérer. La mise en images de ce qui n'est pas linguistiquement accessible est une preuve qu'il est tout à fait possible de parler du langage de l'image, surtout que l'image a une sémantique et une rhétorique qui lui sont propres. Le recours à l'image obéit à la volonté du sujet qui cherche à résoudre le problème du dire limité pour ainsi arriver à montrer ce que Charlotte Delbo nomme une « expérience hors de toute mesure¹⁰²⁵ », ce qui ne saurait être appréhendé avec les mots. Il est donc question de s'employer à inscrire en images ce qui ne peut se faire en mots, ces expériences et ces événements qui jettent les individus hors du discours et de la vie. Face à ces expériences qui sont au-delà de tout effort de représentation, de nomination, l'image signe sa forte présence, pendant

¹⁰²⁴ Jean Voellmy, *Aspects du silence dans la poésie moderne : une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse de doctorat, Zurich, Otto Altdorfer&Co, 1952, p. 26.

¹⁰²⁵ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971, p. 73.

que le langage de mots semble étranglé. C'est dans ce contexte qu'« une nouvelle rhétorique de l'apocalypse est apparue nécessaire pour faire advenir la vision de ce rien cependant monstrueux, de cette monstruosité qui aveugle et impose le silence. Cette nouvelle rhétorique apocalyptique s'est réalisée en deux extrêmes apparemment opposés et qui, souvent, se complètent: la profusion des images et la rétention de la parole¹⁰²⁶ ». Précisément, dans la prise en charge de la question du silence dans le film, l'accent est mis sur la bande-son, ce phénomène acoustique qui englobe les bruits de l'environnement, le bruitage, les dialogues des acteurs, etc. La prégnance du silence dans l'écriture du regard, dans la rédaction des scénarios ou à travers l'image est réelle via les différentes possibilités, c'est-à-dire la marge laissée au spectateur. Pour percevoir le message du texte filmique, une analyse diégétique semble s'imposer, car contrairement à une perspective narratologique, cette étude ne se limite pas au récit, au scénario, mais au cadre spatio-temporel dans lequel se meuvent des formes visibles.

Ce que nous cherchons par l'image, c'est faire parler ce langage muet ; il s'agit aussi de comprendre et d'apprendre des choses qui ne peuvent être dites au préalable avec les mots du langage. Dès l'abord, précisons que l'image comme discours autonome et non comme une illustration du langage verbal constitue le point focal de notre analyse. Il en va de même pour des éléments scénographiques qui véhiculent des codes et des messages. Du point de vue sémiologique, se focaliser sur la rhétorique du visible chez Pinter, c'est essayer de mettre l'accent sur le recours aux données visuelles et ce refus de se fier exclusivement au langage verbal. Montrer ce qui ne peut être articulé, c'est non seulement une façon d'indiquer les limites du langage verbal, mais c'est surtout s'évertuer à transcender ces limites, à effacer cette dichotomie, ce divorce entre les mots et la réalité dont parle Stoppard : « Music is corrupted, language conscripted. Words are taken to stand for opposite facts, opposite ideas. That is why anti-art is the art of our time¹⁰²⁷. » Pour appréhender cette forme d'expression que Stoppard appelle « anti-art », il convient à la fois de soumettre à l'œil physique et à l'œil de l'esprit ce qui s'offre à notre vue, en l'occurrence ces images perçues comme support-tremplin pour des formes intangibles, purement mentales. En vérité, la réalité avec laquelle nous sommes en

¹⁰²⁶ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 231.

¹⁰²⁷ T. Stoppard, *Travesties*, p. 39.

contact direct n'est rien d'autre qu'une matière brute qui exige un traitement rationnel axé sur le visible et le méta-visible (l'au-delà du visible). L'image filmique que l'on peut obtenir à partir de la télévision ou du cinéma ne se justifie que par la volonté, l'effort de l'être pour contourner, résoudre le problème lié aux insuffisances du langage verbal. On décide de montrer, puisque l'on n'arrive pas à rendre compte de certaines réalités avec les mots du langage verbal. Or, il ne faut pas perdre de vue la réalité, car le langage filmique n'est pas non plus épargné par ces limites. Il y a des choses qu'il n'arrivera jamais à montrer en raison de leur profondeur ou de leur complexité. L'on peut essayer ce langage à partir du moment où le langage verbal n'arrive pas à exprimer les réalités qu'on souhaiterait connaître. Quand les mots n'arrivent pas ou ne suffisent pas à dire, à exprimer, il faut se tourner vers l'image.

Il convient d'essayer de montrer ce que ces mots ne parviennent pas à exprimer. La réalité n'est pas dite dans ce cas, elle est plutôt montrée même s'il faut montrer une certaine prudence par rapport aux capacités du film à tout montrer. L'occasion est ainsi de souligner que la caméra ne peut pas descendre aux fin fond des choses pour ressortir ce que l'individu désire tant voir. Parmi les images qu'elle réussit à montrer, la prudence veut que le spectateur ait l'œil critique pour en déceler des imperfections et des apories. Il faut, par conséquent savoir regarder entre les images. Pour le dire autrement, face à l'écran, l'attitude qu'il faut garder est la suivante : il faut se dire que tout est à refaire. Regarder un film, c'est essayer de reconstruire ces réalités morcelées ou incomplètes. Il ne faut jamais se fier à ce que l'on nous donne à voir. Là où l'œil organique (cet œil nu) est aveugle, il faut s'appuyer sur l'œil spirituel (cet œil immatériel), c'est-à-dire sur la vision pour appréhender les réalités profondes. L'incomplétude du film peut aussi s'expliquer par le fait que le temps est mesuré, l'espace est restreint et que les actions s'insèrent dans un cadre spatio-temporel défini. Même si par le film, ce qui est visé c'est de résoudre ce problème d'insuffisance verbale, il faut noter que certaines exigences font que tout ne peut être porté à l'écran. Pendant que certains sujets ou thèmes sont plus ou moins approfondis, d'autres ne sont abordés que sommairement.

Ce que la caméra ne montre pas, le sujet se doit d'essayer de le trouver en jetant son œil vers des horizons inaccessibles à tout moyen physique. Cela se traduira par un effort qui consiste à s'élever au-dessus du physique. À partir du moment où l'œil passe le relais à l'esprit, le sujet est transporté vers l'intelligible. Dans le compte

rendu de ce qui est transmis via l'esprit, il y aura des choses qui seront dites et d'autres qui n'arriveront pas à être rapportées. Ce qui nous préoccupe ce n'est pas l'œil en tant qu'organe de sens, mais plutôt l'œil de l'esprit, car l'image montre et cache des choses tout en suggérant ce qu'elle cache, ainsi le sujet regardant doit déplacer son regard vers là où son corps ne pourra pas être dans l'immédiat. Comme l'on ne peut tout avoir sous les yeux, ainsi la perception cesse d'être visuelle pour devenir spirituelle. De l'image Jean-Louis Tallon retient : « Elle montre et, dans le même temps, masque, aveugle¹⁰²⁸. » Ainsi, l'obligation d'aller au-delà de l'image est une preuve que le visible ne peut être compris qu'en relation avec sa doublure qu'est l'invisible. Au cinéma, la juxtaposition des plans n'est pas toujours faite de manière logique, elle est plutôt arbitraire. Ce qui signifie qu'il faut savoir lire entre les plans pour arriver à construire un récit cohérent et « complet ». Notre travail repose sur un effort pour prolonger la pensée émise par Pinter à travers l'actualisation visible des choses, c'est-à-dire de leur mise en scène. Mais aussi, de voir jusqu'où l'image peut servir de relais à ce langage verbal. Comme nous l'avons vu, l'image en tant que langage présente aussi des failles. Il est des choses que le film arrive à rendre visible et d'autres qu'il ne peut montrer. Par définition, l'œil de l'esprit est ce canal par lequel le sujet arrive à parcourir des espaces, à saisir des réalités qui sont inaccessibles au regard et à d'autres parties du corps. Lorsqu'en contact avec un objet, nos yeux ne peuvent plus voir en atteignant le seuil qui leur est réservé, nous pouvons repousser cette limite et continuer logiquement l'activité visuelle si ce qui ne se voit pas est directement rattaché à ce qui est manifeste et concret. Ce travail sur l'image comme véhicule d'un discours muet se doit d'être traduit en phrases. Son sens se déchiffre comme on le fait avec celui des mots et des concepts. Et vu le vaste éventail de possibilités qu'elle offre, l'image filmique peut être interprétée différemment ; il y aura ainsi « de chaque film autant d'interprétations que de spectateurs¹⁰²⁹ ». La communication par l'image, de par la complexité de ses procédés, de son contenu et de la palette de sens qui s'y dégage, nécessite un capital cognitif large pour la saisir. Ceci s'impose plus que jamais, vu que l'œil ne peut pas aller au-delà du domaine du concret, alors que le film serait à la fois un vecteur de données empiriques et

¹⁰²⁸Pierre Bergounioux, *Un écho lacunaire : entretien avec Jean-Louis Tallon*, Saint-Clément-de-Rivière, 2014, p. 56.

¹⁰²⁹Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 29.

métaphysiques. Notamment, si l'on reconnaît que « l'image n'est pas une pure réplique du monde, mais elle se fabrique et se décrypte en fonction de certaines règles¹⁰³⁰ ». Le message filmique est loin d'être explicite ; il s'adresse à un expert, à celui qui voit autre chose que des choses et qui entend au-delà de ce qui lui est transmis acoustiquement. « On considère le spectateur comme un décodeur : c'est-à-dire comme quelqu'un qui déchiffre un ensemble d'images et de sons; comme un transcripteur qui, à la fin du parcours, traduit en clair un message chiffré¹⁰³¹. »

I.1. La valeur sémantico-mathésique du visible

Étant donné qu'au théâtre, la prédiscursivité du monde serait mise en scène pour mieux aider le spectateur à comprendre ce qu'aucun autre médium ne pourrait faire passer, l'espace scénique porte en lui des significations insoupçonnées. Puisque le langage du monde est codé, le metteur en scène fait appel à différents objets substitués qu'il immobilise ou qu'on fait déplacer pour mieux amener le public à déchiffrer ce qui se dérobe beaucoup plus rapidement à la préhension scopique dans la vie réelle. Tout est donc mis à contribution pour pénétrer les secrets du domaine intelligible. La specularité spatiale théâtrale, c'est-à-dire cette scène qui se transforme en quelque sorte en miroir, permet de comprendre les choses et les personnages dans leur diversité et complexité. À ce propos, l'avoir objectal (matériel) d'un film comme *Butley* est d'une importance capitale pour cette approche, car il permet de voir clairement des thèmes tels que le voyeurisme. À titre illustratif, dans la séquence où Ben cherche par tous les moyens à savoir ce qui est contenu dans la serviette de Joey, par son acharnement, l'on comprend bien qu'un voyeur est plus qu'un curieux, puisqu'il se montre à la fois dévergondé et agressif. Son regard est celui de quelqu'un qui veut arracher les choses de là où il les trouve pour les posséder symboliquement afin de pouvoir en jouir. En plus, en mettant chaque fois l'œil sur la fente de la porte après la sortie de ses visiteurs, non seulement il cherche à voir, mais aussi à éprouver du plaisir sans être vu par les regardés. Certes, par le miroir dans la salle de bain, il projette ses fantasmes, et

¹⁰³⁰ Martine Joly, *L'Image et le Signe*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 6.

¹⁰³¹ Francesco Casetti, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 20.

partant il voit en même temps ce qu'il n'a pas et ce qu'il n'est pas. Cette réalité spéculaire l'aide à se définir et à se situer par rapport à son milieu. En empiétant sur le domaine pulsionnel de Ben, on s'aperçoit que les objets sont maintenant investis de pouvoirs érotiques. Les chaussettes, par exemple, cessent d'être de simples accessoires vestimentaires : elles ont pris d'autres formes à la vue de Ben. Elles se sont métamorphosées en d'autres objets pour son éréthisme sexuel ; en ce sens que ce qui le lie à Joey est une sorte d'amour-possession, garder des objets qui sont aussi près de la peau que des chaussettes est une façon de s'appropriier indirectement le corps de celui-ci. L'on serait même tenté de dire qu'elles s'autonomisent en substituts du phallus. De même, au plan dramaturgique, en s'intéressant à la carrière militaire de Reg, Ben est mû par le voyeurisme mais aussi par l'irrésistibilité à la tenue guerrière et virile dans son univers où plaisir et jouissance riment avec douleur et souffrance : « L'uniforme est conçu comme objet fétiche sadomasochiste¹⁰³². » Dans ce cas, la quête du mal (domination, soumission et maltraitance : plaisir par souffrance) ne s'accomplit que grâce à l'exercice de la puissance physique du mâle. En raison de la quantité d'éléments qu'elle contient, l'image est une bonne source d'informations. En sortant les choses de l'ombre, le film permet au spectateur de posséder des éléments informatifs qui, jusque-là, lui manquaient. L'image, étant donné son caractère visible, aide à voir plus clair et à mieux comprendre ce que des mots ne feraient que masquer. Ce ne serait alors que par l'image que nous pouvons arriver à appréhender les choses qui pourraient être voilées avec dextérité par la mise en scène théâtrale. Le pouvoir informatif de l'image s'étend à plusieurs domaines qui sont clairement portés à l'écran. Ce qu'il convient de retenir, c'est l'intensité et la profondeur informatives et épistémiques de l'image. Évidemment, « comme tout langage, l'image est chargée de sens, de culture, de communication¹⁰³³ ». Il est plus facile de s'instruire de façon ludique, c'est-à-dire par le jeu théâtral, que de recourir à d'autres moyens qui, généralement finissent par lasser le public. Supposons que si certaines connaissances obtenues par d'autres outils peuvent disparaître sans laisser de traces, grâce à l'image certains savoirs arrivent à résister, et ce malgré l'action du temps. Même s'il faut nuancer, nous dirons que l'érudition visuelle résiste mieux au

¹⁰³²Fabrizio Impellizzeri, *De l'écriture tactile à l'image*, Sicile, Éd. Lunario, 2008, p. 13.

¹⁰³³Virginie Viallon, *Images et Apprentissage : le discours de l'image en didactique des langues*, L'Harmattan, 2002, p. 103.

temps que celle acquise par l'audition. Le message visuel s'adresse sans détour à l'individu. Dans *Butley*, par exemple, l'image de Ben à la station du métro Kil Burn Park nous transporte au-delà de ses apparences physiques. Elle nous plonge dans son âme et montre un homme à moitié éveillé, un personnage perdu dans ses pensées. Ainsi, nous comprenons pourquoi il y apparaît déconnecté de la réalité et les raisons de sa triste mine : son âme et sa sexualité est frustrée. Outre ce fait, ses agitations dans tous les sens à l'arrivée du métro sont comme une sorte de métaphore par Pinter pour montrer quelqu'un qui a perdu tout sens de l'orientation.

Toujours par rapport à une lecture approfondie d'une réalité filmique, en nous tournant cette fois vers *The Quiller Memorandum*, nous pouvons voir que la prudence de Quiller s'accroît considérablement, après qu'il s'est rendu compte que sa chambre a reçu la visite des éléments ennemis. Cette effraction lui sert de leçon. Grâce à cet élément, il ne va pas se laisser divertir par l'état d'une voiture saccagée et abandonnée dans la rue par les éléments supposés nazis : « A car is parked in the street, empty. All the doors and windows are empty, silent. The roofs are bare. There is no figure in any shadow [...] ¹⁰³⁴. » Comme on le voit, en sortant dans la rue, par exemple, Quiller veut s'assurer qu'il n'y a aucune menace aux alentours, et non pour rassasier sa curiosité. Il a déjà compris toutes les manœuvres de diversion. À partir de l'image de cette voiture, ce que le spectateur arrive à en saisir correspond parfaitement à ce qui dicte la prudence de Quiller. S'il n'a pas pris tout de suite sa voiture laissée dans le garage, c'est parce qu'il soupçonne l'existence d'un engin explosif dissimulé quelque part. De ce fait, il va passer la voiture en revue à la recherche d'un éventuel piège. Dans un premier temps, il examine l'extérieur de la voiture, puis son intérieur, et enfin il va en dessous pour repérer tout objet dangereux : « His torch probes the engine. He finds nothing. He stands upright and still, sweating. He presses his hand against his forehead. His torch points down to the cement floor. He glances down. A chip of stone, some splinters. He suddenly squats, gets on to his back and pulls himself under the car ¹⁰³⁵. »

¹⁰³⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 327.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 328.

I. 2. Polysémie et complexité des formes mobiles

Une image peut avoir plusieurs significations, de telle sorte qu'elle pose autant de problèmes d'interprétation. La signification d'une image ne peut se comprendre que par le sens pluriel, mobile et dynamique qui lui est spécifique.

Étudier un film, c'est de prime abord faire face à une expression mobile qui vacille entre simulation et dissimulation, entre le masquage et la connivence. Dans un film, puisque « les gestes ont autant de sens que les paroles¹⁰³⁶ », il faut considérer la valeur polysémique qui peut se dégager de la lecture de la gestique (de ces gestes codés). Alors, ce n'est pas un hasard si lors de leur première rencontre dans *The Quiller Memorandum*, pour inviter Quiller à prendre place près de lui, Pol, qui est parti pour finir son sandwich, décide de s'appuyer plus sur l'expression corporelle que sur des mots. La situation dans laquelle il se trouve ne lui permet pas de prononcer facilement le moindre mot. À cet instant-là, recourir au geste est plus aisé que de produire des énoncés verbaux. Dans ce contexte de suspicion, toute perte de temps est interdite, chaque geste est donc exécuté de façon précise et semelfactive : « Pol takes a cigarette from the packet and puts it in his top pocket. He moves his leg and indicates the seat beside him. Quiller crosses him and sits down¹⁰³⁷. » Dans le même temps, d'autres comportements ou attitudes peuvent exposer au danger. Quand bien même aucun mot ne serait prononcé, il a suffi simplement au tireur embusqué de voir quelques éléments pour se faire une idée de ce qui se passe. Pour cela, en considérant une séquence de *The Quiller Memorandum*, il est manifeste que la rapidité avec laquelle K.L.J., cet agent du contre-espionnage, est tombé sous les balles suscite des interrogations. Nous supposons que son assassin avait tout de suite tous les éléments qui correspondaient à ce qu'il en laissait apparaître. Rien qu'à voir sa démarche et des coups d'œil furtifs qu'il jetait, nous sommes tentés de remettre en cause ses motivations. C'est dire que ce que le spectateur a pu repérer en lui, le tueur aurait certainement remarqué la même chose. En même temps, sans en être un détail insignifiant, il est évident que si un individu recherché peut avancer dans l'obscurité sans se faire repérer par ses guetteurs, il ne peut le faire s'il a l'imprudence de

¹⁰³⁶ Philippe Viallon, *L'analyse du discours de la télévision*, Paris, PUF, 1996, p. 57.

¹⁰³⁷ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 223.

marcher en fumant. Car, même si l'odeur peut ne pas se faire sentir à distance, il suffit tout simplement de voir un bâtonnet allumé pour se convaincre de la présence de la personne cible sur les lieux, surtout si l'on sait déjà qu'elle est fumeuse : « He lights one cigarette from another, flips the first one away and glances up at the buildings and along the road behind him¹⁰³⁸. » L'idée qui surgit de cette expérience malheureuse de cet agent est qu'en dépassant l'image, le spectateur se pose des questions sur les raisons de la présence de l'homme à pareille heure et sur les mobiles de son assassinat.

Contrairement à l'imprudence de Kenneth Lindsay Jones qui s'est exposé à l'ennemi dans ce climat d'insécurité, ses partenaires eux décident de se couper du monde extérieur en se terrant dans des endroits insalubres, vétustes et désaffectés. Parallèlement, au quartier général des partisans de la démocratie, pour continuer à mener efficacement leurs activités, Pol semble avoir divisé ses hommes en deux groupes. Certains sont contraints à la sédentarisation et d'autres sont astreints à des missions ponctuelles. En les regardant de plus près, nous arrivons à comprendre toute la misère et le côté animal de ceux qui sont appelés à rester là jour et nuit pour se relayer au poste de sentinelle. Leur état hirsute, les cendriers remplis de mégots de cigarettes et les nombreuses tasses de café sont des indicateurs d'un manque de temps, de soin et la présence d'une angoisse permanente de se faire surprendre : « The lift arrives. Quiller gets out. Hengel, Weng, Hughes and two others are in the room. They are in shirtsleeves, unshaven, bleary-eyed. Cigarette ends in trays. Numbers of coffee cups¹⁰³⁹. » À l'instar de ses camarades qui comptent sur leurs chemises à longues manches pour lutter contre le froid, Quiller, lui, entend y faire face en prenant un café : « Quiller drinks his coffee, clasps the cup. He shivers¹⁰⁴⁰. » Ce serait alors en-deçà des attentes, si l'on se limitait à ces éléments, d'autant plus que dans *The Quiller Memorandum*, d'autres objets attirent notre attention et semblent exiger une certaine réflexion. En effet, à la vue d'un fût d'essence, du bois et des poubelles dans le garage de l'hôtel où loge Quiller, il est impossible d'écarter toute hypothèse d'une bombe placée quelque part. En laissant tous ces éléments inflammables, les terroristes visent à frapper très fort : « Quiller goes back into yard,

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 333.

and looks about him. An oil drum, timber, dustbins [...] ¹⁰⁴¹. » Quant à la question de la polysémie, nous pensons qu'elle peut trouver sa réponse dans les réflexions de Roland Barthes sur les images. Car, en raison de la multiplicité de sens qu'une image peut avoir, il déclare: « Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le spectateur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens ¹⁰⁴². » Dans cette réflexion sur le sens, le spectateur se permet d'aborder le problème des images mixtes, des images en palimpseste, la question de l'impensé, c'est-à-dire de ce à quoi l'artiste n'a pas pensé dans l'élaboration de son œuvre.

I.3. À la croisée de l'hypotexte et de l'hypertexte

Le passage du lisible au visible, du document matriciel qu'est le scénario au film, n'est pas sans conséquences : il est l'occasion de plusieurs écarts. Quant au silence dans les dialogues scénaristiques et filmiques, peut-on y voir un rapport de similitudes ou de différences ? Le film ne serait que l'équivalent d'un texte montré et non dit, car à partir du moment où la mise en image de la réalité est la seule voie qui s'impose, le langage des mots est vite tu, vu que « ce qui peut être montré ne peut pas être dit ¹⁰⁴³ ». Comme le théâtre s'appuie d'abord sur l'écrit, affirmons que ce qui ne peut appartenir à l'univers de Gutenberg se voit ainsi accueillir dans la galaxie des frères Lumière, dès qu'une voie de passage s'offre. La mise en image d'un texte traduit une certaine difficulté d'avoir une réalité hypotypotique (description parfaite) par les mots. Autrement dit, là où nous assistons à une faillite du discursif hypotypotique, l'objet filmique s'invite. Ceci prend le contre-pied de la pensée de Jacques Rancière sur la réalité imagique: « Il y a des images qui sont toutes en mots ¹⁰⁴⁴. » Ce qui se dérobe aux mots ne peut être appréhendé qu'avec l'œil qui se charge du traitement de cette réalité qu'il se serait approprié grâce à ses capacités optiques de préhension. La mise en images de cette réalité relèverait du désir de s'élever au-dessus des limites du texte-source. Les secrets de ce document écrit ne

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 327

¹⁰⁴² R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, dans *Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 31.

¹⁰⁴³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 84.

¹⁰⁴⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 15.

seront perçus entièrement que si le produit final arrive à monter plus que l'on peut lire, car « le film permet mieux de comprendre les forces et les faiblesses du texte écrit¹⁰⁴⁵ ». Cela s'oppose à ce qu'en pense Aline Mura-Brunel, car pour elle, « reproduire ce qui a déjà été dit conduit à une forme de silence¹⁰⁴⁶ ». Il y aura inévitablement un écart entre la source matricielle et le document engendré, surtout à partir du moment où le metteur en scène se permet de procéder au tri des objets. Pendant que certaines choses sont montrées, d'autres sont omises et de nouvelles voient le jour. Pinter le précise clairement au sujet de la transcription scénaristique du roman de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* : « Je ne me suis pas limité à la transcription du roman. Je suis allé au-delà, car il y a eu des actes d'imagination de ma part¹⁰⁴⁷. » Son génie pouvait lui permettre ainsi d'aller au-delà du texte matriciel. Voilà pourquoi pour arriver à saisir le sens de ses films, le téléspectateur est invité à aller au-delà des réalités immédiates. Le problème de vérification est bien réel dans l'œuvre de Pinter. Par exemple, il est très difficile pour le spectateur de vérifier les propos de Quiller sur le sac d'Inge. Dire que ce qu'il contient est lourd peut être vrai comme cela peut aussi constituer une sorte de prétexte pour se voir inviter chez Inge. En dépit du fait qu'Inge n'a pas soutenu le contraire de ce qu'a dit Quiller, nous ne pouvons qu'émettre des doutes quant au bien-fondé du poids du sac qui peut justifier l'aide de la part de celui-ci. Il s'agirait d'un silence complice pour qu'elle aussi puisse saisir l'occasion pour recevoir Quiller dans son appartement. À ce sujet, un certain nombre de comportements nous intéressent : d'abord le regard de Quiller pour voir s'il pouvait lire une réponse positive sur le visage de son interlocutrice, et puis le rire de Inge pour lui faire comprendre son accord et son consentement à être accompagnée.

Quiller: Hey, wait a minute.

¹⁰⁴⁵ Wolfgang Iser, « L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique », dans *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

¹⁰⁴⁶ Aline Mura-Brunel, *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 100.

¹⁰⁴⁷ Mel Gussow, *Entretien avec H. Pinter*, Londres, Nick Hern Books Ltd, 1994, p. 53 : « I have a strange kind of memory. I think I really look back into a kind of fog most of the time, and things loom out of fog. Some things I have to force myself to remember. I bring them back by an act of will. It appeals me that I've actually forgotten things, which at the time meant a great deal to me. »

He joins her at the door.
That bag looks heavy.
He tests it for weight.
Very heavy.
He looks at her.
Why don't I help you carry it?
Inge laughs.
Inge: All right¹⁰⁴⁸.

En comparant le scénario au film, à partir de ce qui apparaît clairement à l'écran, Quiller se propose d'aider Inge pour d'autres raisons, et non pas pour le poids du sac, comme le texte le fait croire. Car l'on se rend compte tout de suite que ce n'est qu'un artifice pour se faire ouvrir la porte d'Inge, et pourquoi pas son cœur. Dans le même esprit, en introduisant l'incident où l'employé de l'hôtel a heurté la jambe de Quiller avec une chaise, on voit que ce que le texte cherche à dramatiser n'a rien de sérieux. D'ailleurs, on a du mal à comprendre pourquoi, à un moment donné, Quiller n'a pas pu continuer à conduire sa voiture en se plaignant de douleurs liées à « l'incident » survenu antérieurement. Même si c'est pour des raisons proleptiques que le metteur en scène a cherché à créer cette séquence, il faut noter que ce qui est mis en scène serait en dessous de ce que l'esprit du scénario de Pinter. Car, ce qui se voit dans le film et qui essaie d'expliquer ce qui a empêché Quiller de garder le volant de sa voiture est léger, si on le compare à l'idée hypotextuelle. C'est dire que pour rester dans la logique du texte, le metteur en scène devrait au moins montrer Quiller se tordant de douleur ou simulant une chute pour convaincre le téléspectateur de la gravité du coup qui lui est porté à la jambe. Ce que le film devrait montrer en amont, c'est une sérieuse blessure pour amener le spectateur à se figurer les conséquences qui peuvent découler de cela. De là, nous pourrions entrevoir les répercussions ou les séquelles qui pourraient éventuellement empêcher Quiller de rester au volant de sa voiture et le faire tomber entre les mains de l'ennemi.

¹⁰⁴⁸ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 247.

Chapitre II : Au-delà du visible

Ce dont il est question, à ce stade, c'est essayer de donner les raisons liées à certaines prises de décision, d'expliquer la raison de l'être ou du non-être de certaines choses. Certes, avec l'épuisement des moyens empiriques (expérience visuelle, auditive, physique, etc.), l'on ne peut que se tourner vers son propre jugement. Avec ou sans éléments physiques (organes sensoriels), l'esprit continuera toujours à opérer sur des réalités au-delà ou en-deçà de l'expérience sensible. En un sens, dans *Old Times*, Pinter semble suggérer que l'esprit humain a sa propre logique qui ne dépend aucunement des lois du corps en le dépassant et en poursuivant d'autres horizons : « It floats over away¹⁰⁴⁹. » C'est également ce que Hare admet en laissant entendre qu'il y a des moments où l'on apprend à mourir symboliquement, à se départir du corps pour voir plus clair : « There's actually a moment when you are the spirit from the body¹⁰⁵⁰. » Bien plus, puisque la vision de Pinter consiste à dire que ni nos yeux ni d'autres moyens intermédiaires ne sauraient capables de nous aider à voir ce qui existe réellement. S'il feint d'admettre, à travers l'expérience de Stanley, que même des objets comme les lunettes qui pourraient apporter un plus au regard doivent être abandonnés (« he holds his broken glasses in his hand¹⁰⁵¹ »), Joyce, lui, va plus loin, car il refuse d'accorder tout crédit à l'œil organique (« Shut your eyes and see¹⁰⁵² »). On voit que pour avoir une compréhension nette de ce qui se passe, il faut confier la mission à l'esprit qui se trouve être le dernier rempart, en ce sens où l'entend Hugo quand il affirme que « là où le pied ne va pas, le regard peut atteindre ; où le regard s'arrête, l'esprit peut continuer¹⁰⁵³ ». Sur la méfiance à l'égard du médium visuel, c'est Derrida qui rend plus grand notre scepticisme. Dans sa réflexion, l'image semble ne rien valoir par rapport à ce qui n'apparaît pas : « Ce qui se voit dans le film a moins d'importance sans doute que le non-dit, l'invisible, qui est lancé comme un

¹⁰⁴⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 262.

¹⁰⁵⁰ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 1.

¹⁰⁵¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 75.

¹⁰⁵² Cité dans *Paroles perdues*, p. 287.

¹⁰⁵³ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, 1980, p. 371.

coup de dés, relayé ou non (c'est au destinataire de répondre) par d'autres textes, par d'autres films¹⁰⁵⁴. » D'où l'obligation d'aller à la recherche de ce qui est scopiquement absent et de rompre avec « la tautologie du regard¹⁰⁵⁵ ». C'est en opérant de cette façon que le spectateur parvient à voir autre chose que ce qui s'offre tout de suite à yeux. Aussi notre intuition nous dit-elle que dans *The Quiller Memorandum*, l'usage de l'ascenseur ne relève pas du hasard. En demandant, par exemple, à ses hommes de raccompagner Quiller en empruntant l'ascenseur, Oktober semble vouloir éviter que les yeux de leur ennemi se posent sur des réalités qu'ils cachent à toute personne étrangère à leur mouvement. En prenant une telle décision, il interdirait à Quiller toute tentative de rapport sur leur matériel que ses éléments pour laisser traîner par là : « Take Mr Quiller in up the lift, will you ? He knows the way out¹⁰⁵⁶. » Au sujet de la prudence et de la discrétion, les déplacements et les mouvements de Quiller constituent des exemples parfaits. En regardant de plus près, nous y décelons des calculs et des enjeux stratégiques. En décidant, au petit matin, de descendre dans le garage de l'hôtel, il semble avoir compris que les premières lueurs matinales peuvent l'aider à ouvrir les portes et à prendre une voiture sans se faire remarquer et sans alerter personne contrairement à ce qui pourrait se produire s'il risquait de sortir à d'autres moments. En bref, il est maintenant résolu à éviter des sorties et des déplacements pendant que la lumière des lampes est encore dominante. Une de ses mesures de prudence est de cesser tout déplacement tard dans la nuit, car cela pourrait inquiéter ou attirer l'attention de quelques individus qui seraient à la solde du camp ennemi : « The dawn light is growing. He puts on his shoes. He stands in the yard, facing the lock-up garages. In front of him the yard gates leading to a narrow back street. There is one lamp on the street, by the gate. Quiller walks to garage. He unlocks garage door quietly and pulls it¹⁰⁵⁷. » En s'élevant au-dessus de l'image, en dépassant le visible ; l'invisible devient l'objectif ciblé. Deux paramètres sont ainsi à prendre en compte : l'un immédiat et l'autre médiateur.

Viser un espace autre que celui des images visibles, c'est poursuivre cette quête autour des réalités qui auraient pu être là dans le film, mais qui pour des

¹⁰⁵⁴ ~~David La Rive, *Pourquoi perdre ?*, Paris, José Corti, 2000, p. 300.~~
 David La Rive, *Pourquoi perdre ?*, Paris, José Corti, 2000, p. 300.

¹⁰⁵⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 320.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 326.

raisons jamais clairement élucidées sont absentes. Dans l'univers théâtral, ce qui s'offre à la vue ne serait constitué que de fragments scopiques trompeurs, voire de données spectrales (situées entre le réel et le fictionnel) : « Le théâtre, c'est le lieu de la visibilité de l'invisible, on ne sait pas ce qui est visible, ce qui n'est pas visible, ce qui est en chair et en os, ce qui ne l'est pas. Le théâtre a un rapport évident, selon le mot même déjà, avec la visibilité : la visibilité du visible est invisible, la voix n'est pas visible non plus, donc le théâtre est, dans son essence, spectral, depuis toujours¹⁰⁵⁸. » C'est pour cette raison, dans l'analyse, ce sont d'autres images parfaitement compatibles avec celles que l'on voit qui sont recherchées. Une image semble toujours en cacher une autre qui ne saurait être saisie qu'en subsumant celle-là. Il existerait d'une part des images matricielles au-delà du champ visuel, et d'autre part des images altéritaires inscrites dans la spatialité de l'écran. Le travail d'« élévation » au-dessus de l'immédiateté perceptive s'impose plus que jamais à nous surtout quand nous sommes amenés à nous interroger sur ce que suggère une image. À aucun moment, l'esprit de la cohésion de l'élément audiovisuel sera abandonné. On ne se détourne pas du contexte référentiel ; il sera toujours là pour nous servir d'arrière-plan. Comme le soutient Derrida, « ce qui compte dans l'image, ce n'est pas simplement ce qui est immédiatement visible, mais aussi bien les mots qui habitent les images, l'invisibilité qui détermine la logique des images, c'est-à-dire l'interruption, l'ellipse, toute cette zone d'invisibilité qui presse la visibilité¹⁰⁵⁹ ». À partir de ce qui précède, on comprend que d'un film d'autres films peuvent naître, surtout si l'œil qui l'a regardé s'est bien intéressé aux silences qui marquent le visible. Dépasser le champ visuel immédiat, c'est donc sortir du cadre trompeur des images. Par l'œil, nous ne pouvons espérer connaître les choses qu'imparfaitement. Bien souvent, nos sens ne nous renseignent que de façon incomplète et lacunaire. D'où l'urgence de faire donc montre d'efforts différents à tous points de vue de ceux de cet « œil piégé à l'intérieur non seulement d'une perception fausse, mais d'un sujet incapable de sortir de ce cycle trompeur¹⁰⁶⁰ ». Par rapport aux images que la

¹⁰⁵⁸ J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 360.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹⁰⁶⁰ Nicholas Manning, *Rhétorique de la sincérité : la poésie moderne en quête d'un langage vrai*, Paris, Champion, 2013, p. 331.

caméra ne réussit pas à restituer, le travail du spectateur consiste, à partir de ce qui lui est montré, à aller chercher le prolongement logique.

Aller au-delà du visible, c'est s'évertuer alors, à partir de quelques données qui sont oculairement accessibles, à trouver d'autres qui manquent, en un mot, c'est essayer de trouver l'image « qui aurait pu être là et qui ne l'est pas¹⁰⁶¹ », c'est viser l'objet qui est représenté par cette réalité qui nous est scopiquement proche. Il faut chercher ce qui se cache derrière l'image, cette image qui se révèle être un piège à regard. C'est dire que pendant qu'une image est visible, une autre en est absente. Ces efforts pour dépasser ce qui est soumis à notre appréciation visuelle s'inscrivent dans l'esprit que « voir, c'est davantage que voir. Voir, c'est aussi sentir, voir c'est déjà penser, c'est voir du sens où un spectateur lambda ne verrait exclusivement que des choses. En ceci l'art donne à penser¹⁰⁶² ».

Font partie de ce silence sonore, les sons coupés mais aussi ces voix qu'aucun spectateur ne pourra entendre. Il a beau tendre l'oreille, ces réalités sonores n'arrivent jamais jusqu'à lui, puisque la décision du réalisateur est de l'en priver. Autrement dit, la possibilité de voir des personnages discuter ne garantit pas forcément la chance de s'approprier auditivement leurs propos. Comme c'est le cas à travers l'échange entre Inge, cette institutrice et ses élèves : « Quiller walks away through playing children. Inge comes to the top of the school steps. She calls to the children. They collect around her. They talk eagerly to her. She listens to them, smiling. She glances up. Quiller, in the distance, walks through the school gate¹⁰⁶³. » Si ni le scénariste ni le réalisateur ne nous font parvenir le contenu de l'échange verbal entre Inge et ces écoliers, c'est parce que l'image qu'ils donnent à voir provient de leur imagination déductive. À force de voir Quiller venir rendre visite à Inge, ils essaient de déduire ce qu'en peuvent penser les enfants et d'imaginer les réactions qui pourraient en naître des deux côtés, si jamais les gamins la taquinaient sur l'amour. En somme, ils se sont mis à la place des enfants pour vivre et réagir par rapport à ce qui se passe sous leurs yeux et qui concerne Quiller et Inge. Ceci nous conduit au non-montré filmique, à ce qui n'apparaît pas dans le film et qui mérite d'être cherché

¹⁰⁶¹ Danièle Méaux, « L'image absente, une figure de la béance du texte », dans *Limites du langage*, p. 62.

¹⁰⁶² Mauro Carbone, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

¹⁰⁶³ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 341.

pour mieux comprendre ce qui nous est immédiatement donné. La grandeur de certaines images fait que l'œil ne réussit pas toujours à tout appréhender. Ainsi, vouloir aller au-delà de l'image, c'est justifier que « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir¹⁰⁶⁴ », c'est monter aussi, comme l'écrit Rancière, qu'« il y a du visible qui ne fait pas image¹⁰⁶⁵ ». Ce qui est capté par le sujet regardant dépasse le cadre réservé à la vue ; d'autres canaux comme l'ouïe semblent intervenir, puisque l'œil, comme le laisse entendre Pinter, est abusé par l'image : « Sights are sounds but not the cretin picture¹⁰⁶⁶. »

On s'intéresse également à l'espace diégétique (extra-scénique), qui n'existe que dans le discours du locuteur, à cause de ce qu'il peut apporter comme supplément d'information, et ce qu'une image peut faire naître en nous. « Cette image a son double dans mon cœur¹⁰⁶⁷. » Par une opération sélective, certains éléments apparaissent à première vue, tandis que d'autres ne pourront advenir qu'avec le concours et l'effort du spectateur. Ce qui se passe dans le film n'est pas différent de ce qui peut se voir dans les productions artistiques en général : il y a des réalités à dire et des réalités à suggérer, c'est-à-dire à laisser sous-jacentes :

Les idées et les faits ne sont que les matériaux de l'art et l'art du roman consiste dans le choix de ce que l'on dit et de ce que l'on tait, dans le choix de perspectives, dans le temps variable du temps du récit ; l'art de la poésie ne consiste pas à décrire didactiquement des choses ou à exposer des idées, mais à créer une machine de langage qui, d'une manière presque infaillible, place le lecteur dans un certain état poétique. De la même manière, il y a toujours dans le film une histoire, et souvent une idée, mais la fonction du film n'est pas de nous faire connaître les faits et les idées¹⁰⁶⁸.

Dans ses efforts pour s'approprier le produit filmique, pour le percevoir, le spectateur est appelé à s'élever au-dessus des éléments qui sont visuellement préhensibles. Et ce, d'autant plus que le film n'a pas pour vocation d'expliquer ou de commenter ses tableaux (faits) spatiaux, temporels, colorés, de s'analyser : « Tout ce qui est montré sur l'écran a donc un sens et, le plus souvent, une signification

¹⁰⁶⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre IV, La relation d'objet, Paris, Seuil, 1994, p. 194.

¹⁰⁶⁵ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, p. 15.

¹⁰⁶⁶ « Poem » dans *Ten Early Poems*, p. 10.

¹⁰⁶⁷ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 141.

¹⁰⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 102-103.

seconde qui peut n'apparaître qu'à la réflexion ; on pourrait dire que toute image implique plus qu'elle n'explicite¹⁰⁶⁹. »

II.1. Le scopique: entre vérité et leurre

Encore qu'il soit un genre basé sur l'imagination, le théâtre cherche toujours son point d'appui ou son ancrage dans le réel. Sans être le réel, cet art essaie de le copier et de le transporter là où le public peut le retrouver facilement et l'apprécier. Sur quoi travaillent toutes les techniques du montage, c'est autour du meilleur rapprochement entre la version filmique d'une pièce et la réalité. Elles s'emploient ingénieusement à ce que ce qui est tourné ne laisse aucune faille quant à sa ressemblance d'avec les éléments du monde extérieur. Une version filmique d'une pièce ne peut en aucun moment se substituer au « réel » théâtral, il n'est que son inspiration. Il n'est qu'une mise en scène, plus précisément une mise à l'écran de ce qui pourrait généralement passer inaperçu dans la vie de tous les jours. En revanche, si certains trucages rappellent qu'on n'est pas dans un monde réel, d'autres projettent le téléspectateur au-delà de ce qu'il voit. Ils en appellent ainsi à son imagination, à sa capacité à faire travailler son esprit. L'image, cette trace de lumières, de couleurs et de formes réfléchie par les réalités premières, n'est finalement qu'une présence simulée, une imitation du réel. Elle est pour ainsi dire une reconstitution de ce qui existe avant lui, d'où, pour citer l'énoncé syntagmatique de Méaux, « la comparution du réel » dans l'espace du film. Le film ne peut exister qu'en déformant des réalités pour se former. Il est une voie médiate, et non une voie immédiate dans la reproduction de la réalité. À propos de l'image, Dominique Avron parle de son aspect « vibratile, volatile, versatile, volubile¹⁰⁷⁰ ». L'image, quelle soit acheiropoïète (non artéfactuelle) ou non, est loin d'être une réalité stable et figée. Elle peut être protéiforme et mutante. Entre ce qu'une image nous renvoie et le traitement qu'en font nos sens, il y aurait une large marge de subjectivité et d'incertitude, d'autant plus que « tout ce que nous pouvons voir, pourrait être aussi autrement. Tout ce que

¹⁰⁶⁹ Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, p. 103.

¹⁰⁷⁰ Dominique Avron, *Le Scintillant*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 100.

nous pourrions absolument décrire, pourrait être aussi autrement. Il n'y a point un ordre des choses a priori¹⁰⁷¹ ».

La présence d'images se référant à l'histoire dans un film ne doit pas amener à penser que le cinéma est le reflet de l'histoire. Ces images ont le même destin que celles-là qui entourent et qui sont loin de pouvoir nous garantir la fiabilité et la certitude. Ce que l'image propose ne serait qu'une somme des apparences et non la réalité authentique, c'est-à-dire première. Le vrai ne serait pas vu, appréhendé par nos sens ; les images nous mentent. Il faut souligner l'absence de coïncidence entre les tableaux dans le film et les tableaux de la nature. « Nous vivons environnés d'images. Elles nous portent, nous charment ou nous déçoivent. Pourtant, l'image n'est pas la chose même. Elle hésite entre vérité et vanité¹⁰⁷². »

Il faut ajouter la relation ambiguë que nous entretenons avec les réalités du monde. Il y a des moments où nous sommes en fusion, en osmose avec les choses, et où déchiffrer les lois de la nature ne semble poser aucun problème, et des moments où nous perdons le contrôle de la situation ; ce qui remet en cause tout ce qui nous paraissait évident et certain. Quand l'œil atteint le point aveugle, ce que nous comprenons de la réalité n'est que des apparences. « Le rapport des choses et de mon corps est décidément singulier : c'est lui qui fait que, quelquefois, je vais aux choses mêmes ; c'est lui qui fait le bourdonnement des apparences, lui encore qui le fait taire et me jette en plein monde. Tout se passe comme si mon pouvoir d'accéder au monde et celui de me retarder dans les fantasmes n'allaient pas l'un sans l'autre¹⁰⁷³. »

Admettons alors que se fier exclusivement à l'image ou aux discours des personnages, c'est s'exposer à l'arbitraire, à la subjectivité, au mensonge et aux pièges visuels et auditifs. Et, si la nature est constituée d'infinis bruits, ce qu'elle semble donner à voir ne serait que la somme des illusions et des mirages :

Hirst: But I hear sounds of birds. Don't you hear them? Sounds I never heard before. I hear them as they must have sounded then, when I was young, although I never heard them then, although they sounded about us then.

Pause

¹⁰⁷¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 143.

¹⁰⁷² Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen-âge (XV-XVIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 11.

¹⁰⁷³ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 23.

Yes. It is true. I am walking towards a lake. Someone is following me, through the trees. I lose him easily. I see a body in the water, floating. I am excited. I look closer and see I was mistaken. There is nothing in the water. I say to myself, I saw a body, drowning. But I am mistaken. There is nothing there¹⁰⁷⁴.

Ce que Spooner essaie de faire comprendre à son interlocuteur, c'est qu'il ne faut rien espérer d'un monde vide, infécond et réactionnaire. Un tel monde ne peut rien proposer; il ne fait qu'abuser et lasser nos sens. C'est la définition même du néant, car rien ne peut surgir de ce silence aliénant et méontique, comme le suggère Spooner : « No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent¹⁰⁷⁵. »

Cependant, pour s'approprier la réalité implicite, il faudrait dépasser ce langage dénotatif, référentiel : d'autant plus que ce qui est décrit le plus souvent comme réalité visuelle ou sonore dans le film est loin de l'être, puisque « peu de films arrivent à montrer et à faire entendre (c'est la même chose) que l'essentiel d'un film n'est pas dans le film. Et pourtant il est là, ce film. On voit le type bouger dans des paysages variés, on l'entend parler, il n'arrête pas de dire que son corps est dans sa voix et pas le contraire, c'est un personnage très exposé ou très masqué, au-delà des nus et des morts¹⁰⁷⁶ ».

En effet, prendre du recul vis-à-vis de cette réalité, c'est faire preuve d'une méfiance par rapport à la fragilité et aux défaillances de la réalité montrée. Montrer, c'est donner à voir, c'est laisser dévisager, laisser l'œil se promener sur une réalité qui peut lui jouer des tours. Et cela n'a jamais été une question de permettre au sujet-regardant de s'approprier entièrement cette réalité. En outre, dire qu'une réalité est visible, c'est en admettre inconsciemment un pan invisible et indicible : « La mise en difficulté du langage, aussitôt ressentie dans la confrontation avec les choses, provient de l'accès piégé des mots à la visibilité. Faute de mieux, nous disons alors ce qui n'est pas exactement ce que nous voyons, puisque la parole n'arrive pas à saisir ce qui traverse le champ de notre vision. Nous parlons dans ce cas d'impressions produites, et nous exprimons des opinions à la place d'une formulation

¹⁰⁷⁴ *No Man's Land*, Plays 3, p. 398-399.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁷⁶ Philippe Sollers cité dans *Valérie Cadet et André S. Labarthe, Bataille, Sollers, Artaud, Trézélan*, Filigranes Éditions / Jumpers Éditions, 2002.

juste concernant la connaissance de l'objet de la vision présenté comme un étant vrai, sûr ou réel¹⁰⁷⁷. » La scène ou l'écran ne seraient que des espaces ludiques où se côtoient du visible et de l'invisible. S'intéresser à la chose filmique est une façon de chercher à s'imprégner de ce qui se cache sous le visible. « Toutes les images recèlent une part d'incertitude et admettent la possibilité d'être détournées¹⁰⁷⁸. » L'aspect physique des objets peut donner la clef à la compréhension de certains faits et gestes. Au plan sémiotique, les bougies auxquelles Heyst fait référence dans *Victory*, avant d'aller répondre à la convocation du gouverneur de l'île, constituent un ensemble de symboles par lesquels son amie, Lena peut recevoir des signaux qui lui permettent de comprendre ce qui se passe: « Our friend is escorting me. As soon as we leave, go out of the back door into the forest. Stay on the verge. Cover your face with the veil, keep the house in sight. Wait in the forest until you see three candles out of four blown out and then one relighted. When you see that—come back. If you do not see that—before daylight—do not come back. You understand me¹⁰⁷⁹? »

L'absence de quelques signes ostentatoires fait qu'il est difficile d'identifier ou de citer nommément certaines réalités. Par exemple, si dans les années 30, les nazis se reconnaissaient par le port vestimentaire ou autres éléments physiques, après la guerre, il n'était plus du tout facile de les repérer, car tout ce qui permettait de le dire a disparu physiquement totalement. Il s'ensuit que les néo-nazis se confondaient maintenant avec le reste de la population allemande. Il n'y a aucun élément qui permette de les identifier. Tout est uniformisé maintenant, quoique les adeptes de cette idéologie restent fidèles à leurs idées. Comme l'explique Pol dans *The Quiller Memorandum*, il n'y a plus aucun signe extérieur qui puisse distinguer ces groupuscules du reste de la communauté :

We've been engaged in some rather tough work here. I think we're coping moderately well with the situation in other parts of the country, but it's getting a little out of hand in Berlin. They're quite a tough bunch. Nazi from top to toe. In the classic tradition. But not just the remains of the old lot. Oh. There's quite a bit of new blood. Youth. Firm believers. Very dangerous. It won't do to underestimate them. Quite complex, of course, the over-all issue.

¹⁰⁷⁷ Anca Vasiliu, *Dire et voir : la parole visible du sophiste*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 20.

¹⁰⁷⁸ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduction de Jean Torrent, Gallimard, 2004, p. 294.

¹⁰⁷⁹ *Victory*, Screenplays 2, p. 401.

Difficult to pinpoint. Nobody wears a brown shirt now, you see. No banners. Consequently, they're difficult to recognize-they look like everybody else. They move in various walks of life all over the country but they're very careful and quite clever and they look like everybody else¹⁰⁸⁰.

Le problème ici ne se limite pas seulement à leurs vêtements ; il est plus profond que cela. Car, même les locaux abritant leur quartier général sont loin d'être attrayants. L'on pourrait passer à côté, sans jamais penser qu'ici vivent des criminels : mus par une politique de discrétion et d'anonymat, les activistes nazis installent dans des endroits vétustes, délabrés et sans attrait. Aucune attention, aucun soin n'est accordé à l'aspect extérieur et intérieur de la maison aux apparences d'un endroit hanté. Tout ceci est calculé, car le seul but est d'y rester en cachette et d'éviter d'attirer tout œil curieux : « The scullery is bare, dirty, damp, bleak. The floorboards are cracked, broken. Plaster is broken on the walls. The house appears to be derelict¹⁰⁸¹. »

Pour mieux comprendre la capacité trompeuse du visible, un cas ne peut être plus intéressant que celui du personnage d'Inge. Qui est-elle vraiment ? À quoi joue-t-elle ? Dans *The Quiller Memorandum*, elle apparaît comme une jeune belle institutrice, désintéressée et diligente. Or, vu les nombreux éléments auxquels il s'est intéressé, le spectateur a fini par la démasquer. En réalité, elle n'est là que pour servir d'appât aux agents occidentaux comme Quiller. C'est dire que le choix porté sur elle n'est pas fortuit, il est calculé, car il est beaucoup plus facile de tomber sous les charmes d'une jeune et charmante jeune femme comme elle que sous le physique de la directrice d'école. Quelques indices nous poussent à dire que Quiller a fini par comprendre son jeu, surtout quand elle a refusé de repartir avec ses informateurs, alors qu'il descendait au quartier général du groupe nazi. À ce propos, le code erroné de sauvetage qu'il lui a dicté nous montre qu'il commençait à se méfier de cette femme qui prétendait antérieurement avoir peur de perdre sa vie, une fois qu'elle est identifiée. Son arrestation après celle de Quiller est une preuve que le camp nazi l'utilise pour faire parler des ennemis, pour obtenir des informations. Avec le temps, les choses deviennent de plus en plus claires. Car, sa libération par les mêmes éléments avant même l'arrivée des membres appartenant au groupe de Quiller

¹⁰⁸⁰ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 225.

¹⁰⁸¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 310.

corrobore les soupçons qui pèsent sur elle. Elle n'est rien d'autre qu'un pion dont le langage, les faits et gestes peuvent induire en erreur tout spectateur naïf.

II.2. Le domaine de l'apparent et de l'intraduisible visuel

Ce qui constitue « l'âme » de l'image n'est pas son aspect extérieur, superficiel, mais plutôt sa réalité profonde, son côté caché ou son sens symbolique. Le déni de la possibilité d'un quelconque œil d'avoir une emprise parfaite et nette sur des éléments réels et existants coïncide avec la volonté du spectateur de faire apparaître des réalités qui sont visuellement insaisissables. Si l'œil physique ou matériel n'arrive pas à tout monter, c'est vers l'œil de l'esprit qu'il faut se tourner. Pour une bonne perception d'une image, le sujet regardant se doit de faire bouger la prétendue ligne de démarcation entre le visible et l'invisible. Disons-le pour nous rapprocher de ce qui manque dans ce qui est montré, le canal oculaire par lequel nous croyons percevoir les choses doit être transcendé. Ce n'est pas l'œil organique qui voit dans ce cas, mais plutôt l'esprit dont l'œil n'induit pas en erreur, si l'on s'accorde à penser avec Derrida que « tout le champ du visible est un champ d'invisibilité et il n'y a pas d'opposition entre visible et invisible. Il faut donc que l'œil ne voie pas ou ne se voie pas pour voir¹⁰⁸² ». En somme, lire le visible, c'est comprendre avant tout qu'une image n'est là que pour faire écran à une autre. Une image, nous l'avons dit, en cache toujours une autre. Dans une approche paragrammatique, il peut être affirmé que toute image renvoie à une autre que le téléspectateur est censé retrouver dans un vaste réseau de dérivations hypertextuelles visuelles. Pour mieux dire, c'est à partir des données visibles et vérifiables que l'on semble pouvoir arriver à en imaginer d'autres sans lesquelles l'existence de ces réalités manifestes n'aurait pas un vrai sens. L'avènement d'un ensemble significatif, cohérent et complet dépend exclusivement de notre effort à établir un lien logique et direct entre ces différents éléments visibles et ceux-là qui en dérivent : « C'est dans un élément de nuit en quelque sorte, de transparence non visible, que le visible apparaît. Autrement dit, à ce point-là, il n'y a pas d'opposition entre le visible et l'invisible, la visibilité pure ne se voit pas¹⁰⁸³. » À chaque fois que nous sommes en face d'une production visuelle, il y

¹⁰⁸² J. Derrida, *Penser à ne pas voir*, p. 161.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 160.

a toujours une réalité quelque part qui pourrait venir s'ajouter au film pour lui donner un sens à la fois profond et précis.

Par un film comme *The Quiller Memorandum*, nous arrivons au constat que du silence se trouve entre voir parler et entendre parler. Une preuve en est que le mouvement des lèvres est une indication des mots qui s'échangent, cependant ce qui se dit n'arrive pas souvent à ceux qui sont loin. Le spectateur ne peut pas entendre ce qui se passe verbalement entre Quiller et le portier de l'école, car la caméra est lui prive tout accès aux éléments sonores : « Quiller enters the school. He can be seen speaking to a porter. The porter lifts a telephone, speaks into it and then points up the stairs¹⁰⁸⁴. » Ce silence relève plus d'un choix technique qui met Quiller et le portier en gros plan. Dans ce contexte, ce qui est mis en avant, c'est nommément la localisation spatiale et non l'élément verbal. Et cette option est d'autant plus compréhensible que Quiller n'est pas encore arrivé à l'autorité centrale de cet établissement. Jusque-là ce qui se dit entre les deux, qui n'est constitué que de formules protocolaires ou d'usage, n'est pas jugé digne d'être porté à la connaissance du téléspectateur. À ce stade, sont mises en exergue les différentes étapes empruntées par Quiller, et non ce qu'il dit, avant d'arriver aux personnes qui sont censées lui donner quelques informations pour lesquelles il est venu cueillir. De plus, pour arriver à ces personnes, Quiller doit garder le silence sur les vraies raisons de sa présence. Le portier ne saura jamais par la bouche de son interlocuteur ce qui justifie son désir de rencontrer d'abord la directrice de l'école. Tel que le montre cette séquence, voir parler ne signifie pas toujours que ce qui s'échange nous parvient. Ce qui s'offre aux yeux se dérobe aux oreilles.

Par ailleurs, dans une réflexion sur la question de l'intraduisible visuel, nous voudrions montrer comment le visible peut tendre vers l'invisible, vers ce qui est difficilement traduisible. Non seulement Roland Barthes donne un nom à cette réalité filmique qui échappe aux mots, mais il soutient qu'elle ne peut être prise en charge que par un langage spécifique et qui opère différemment : « Le filmique, c'est dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé, le filmique est donc exactement là, dans ce lieu où le langage articulé n'est plus qu'approximatif et où commence un autre langage dont la « science » ne pourra donc

¹⁰⁸⁴ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 239.

être la linguistique¹⁰⁸⁵. » Puisqu'il est immatériel, innommable et invisible, Dieu restera pour toujours une réalité sur laquelle aucune caméra ne saura jamais se poser. Ainsi, en raison de sa transcendance, toute tentative de sa mise en image va se solder inexorablement par un échec. Au fait, la version filmique de *The Birthday Party* nous en fournit une donnée paradigmatique manifeste. On ne voit jamais *Monty* à qui font allusion Goldberg et McCann à l'écran. Car il n'existe que dans leur discours qui, au demeurant, se révèle incapable de donner des détails à son sujet.

Il convient encore de considérer la question du point de vue éthique et déontologique, car il en ressortira que l'on s'abstient parfois de porter des choses à l'écran pour des raisons morales, techniques ou juridiques. Dès lors que Sidcup n'existe que subjectivement, c'est-à-dire seulement dans le discours de Davies, la mise en scène s'interdit de le montrer, d'autant plus qu'aucun détail n'en est donné. Par ailleurs, tenter de visualiser un endroit inconnu, ce serait non seulement trahir l'esprit du texte, ce serait éthiquement inacceptable. D'autant plus que Davies n'en parle que d'une façon vague. Ses rêveries ne montrent pas du tout cette localité qu'il aurait quittée pour des raisons plus ou moins floues.

En même temps, l'intraduisible visuel peut s'articuler autour des interdits visuels. C'est pour cette raison que dans *The Homecoming*, la mise en scène évitera de montrer les différentes étapes liées à la conception de Lenny, et ce malgré les questions qu'il a soumises à son père. Ce qui a retenu la langue de son géniteur, c'est la même considération qui en empêche la matérialisation visuelle. Le silence verbal conduit à l'ellipse filmique ; l'absence d'énoncés textuels sur le sujet se répercute dans la mise à l'écran. Par les questions de Lenny, on apprend qu'il a traversé beaucoup de phases dans son évolution humaine, mais cela ne se voit pas. Tout cela est scotomisé, seul Lenny adulte est devant nous. Aucun effort pour la mise en scène de l'intimité du couple qui a donné naissance à Lenny n'est consenti, car l'ellipse n'est pas seulement du ressort de la parole ; elle fait aussi sa loi dans le film. Il apparaît donc que ce qui est innommable peut aussi se révéler invisible. L'œil est limité dans ses facultés d'appréhension de ce qui existe. Si l'on peut compter sur lui pour identifier des réalités *extra mentem* du monde, pour celles qui appartiennent au domaine métaphysique, il ne faut pas lui demander à quoi il ne saurait satisfaire. Il n'est pas donc de son ressort pour saisir ces réalités qui sont réfractaires à toute

¹⁰⁸⁵ R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, dans *Essais critiques* III, p. 58.

perception auditive et visuelle : « Apothéose de la lumière et crépuscule des dieux : telle est la double vocation de l'œil humain¹⁰⁸⁶. » Cela explique que l'individu manque de qualificatifs pour décrire ce qu'il voit, car dans le visible, il y a aussi de l'invisible. Et cet invisible est ce qui ne peut être vu dans l'immédiat, mais qui pourrait l'être à une autre occasion¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁶Claude Vigie, *La Faille du regard*, Paris, Flammarion, 1987, p. 8.

¹⁰⁸⁷M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 310.

Chapitre III : La signification de la pénombre et de la lumière

III.I. Loin de la lumière, mais proche de la pénombre

Pour appréhender le rapport du silence à l'obscurité, nous pensons qu'aucune pièce autre que *Moonlight* ne pourrait nous servir de paradigme scénique parfait. Surtout que cette question y est si réelle qu'elle ne laisse le spectateur indifférent. En effet, tel que le fait comprendre Bridget, par ses propos et son comportement, quand la nuit tombe, le calme et le silence viennent occuper la place laissée vacante par le bruit du jour. De sorte que malgré l'insomnie, le personnage fait tout pour éviter de déranger ou de réveiller ses parents. À cet instant-là, ce sont leur fatigue et leur besoin de sommeil qui régissent et qui commandent les actes et les attitudes de leur fils.

Bridget: I can't sleep. There's no moon. It's so dark. I think I'll go downstairs and walk about. I won't make a noise. I'll be very quiet. Nobody will hear. It's so dark and I know everything is more silent when it's dark. But I don't want anyone to know I'm moving about in the night. I don't want to wake my father and mother. They're so tired. They have given so much of their life for me and for my brothers. All their life, in fact. All their energies and all their love. They need to sleep in peace and wake up rested [...] ¹⁰⁸⁸.

On sent à travers ce monologue que le tapage nocturne est combattu, à cause de ses conséquences néfastes sur le repos et le sommeil tant désirés par ceux qui n'ont plus d'énergie, après une longue journée de travail ou d'occupations. Sur une scène théâtrale, l'alternance entre la lumière et l'obscurité (« It is late at night ¹⁰⁸⁹ »), ces réalités antonymiques, relève de la volonté tantôt de révéler quelque chose au grand jour, tantôt de dissimuler certaines choses. Ce qui se dérobe à toute perception visuelle force, par la suite, le public à user de son imagination. Ceci doit nous amener à nous interroger sur un éventuel rapport du silence à l'obscurité. Assurément, un tel lien existe, d'autant plus qu'après avoir montré la démarche précipitée de Kenneth Lindsay Jones, Pinter ajoute que c'est le silence qui s'ensuit : « Silence. » Hormis Kenneth, il n'y aurait aucune autre âme visible dans la rue. Il marche tout seul et les

¹⁰⁸⁸ *Moonlight*, Plays 4, p. 319.

¹⁰⁸⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 219.

rares bruits perceptibles sont ceux de ses chaussures. Et, comme il ne veut ni être vu ni être entendu, il fait attention au bruit qui pourrait alerter des curieux, quoique le téléspectateur puisse les entendre. Il finira même par jeter sa cigarette avant d'en rallumer une autre plus tard. Malgré son silence verbal, à partir de quelques éléments, nous pouvons nous faire une idée de ce qui a pu motiver sa sortie si tard dans la nuit. En effet, les regards furtifs et les pas précipités vers la cabine téléphonique laissent apparaître la méfiance et la crainte d'un homme. Néanmoins, Jones va devenir la cible d'un autre individu caché quelque part et muré dans un silence dès qu'il aura eu l'imprudence de se laisser identifier par la lumière de ladite cabine, d'où sa chute sous les balles mortelles. Pour respecter la logique du film et du sens, on ne montrera la personne armée qui a perpétré cet acte. En aucun moment la caméra se pose sur lui, d'autant plus que cet individu caché est à la fois aidé par son refus de tout discours et de toute identification. Notre propos est que là où le silence et l'obscurité protègent, la lumière et le bruit exposent au danger.

Au quartier général des militants nazis, au-delà de la vétusté extérieure et intérieure de la maison, il faut mentionner que l'absence d'éclairage de ses abords et de certains coins donne quelques idées quant à la stratégie des occupants. Plonger ce bâtiment dans le noir c'est procéder à une mise en œuvre d'un système de défense et de protection. L'obscurité à quelques endroits est une façon de parer à toute attaque ou repérage faciles : « A dark, dim house. » C'est à juste titre que Christophe Bouton écrit : « La nuit désigne un néant qui est en même temps un monde existant à part entière, vers où tout disparaît, et d'où naissent au jour les événements¹⁰⁹⁰. » D'un côté, cela traduit que quand la nuit tombe, comme ses usagers sont gagnés par la fatigue du jour et le sommeil, le langage voit son activité et sa production diminuer. Il n'est pas surprenant de constater qu'à des heures tardives de la nuit, les échanges verbaux deviennent de plus en plus rares voire nuls. Malgré le désir de Quiller de parler, l'indisponibilité d'Inge suspend leur échange jusqu'à un autre jour.

Quiller: I'm sorry C, it's very late.

Inge: Who is this?

Quiller: Me. Cooper.

Pause.

Inge: I was in bed.

¹⁰⁹⁰ Christophe Bouton, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel : de Francfort à Iéna*, Paris, Vrin, 2000, p. 280.

Quiller: Did you... get out of bed?

Inge: No, I'm still there. What is it? What's the time? It's so late.

Quiller: Are you alone?

Inge: I'm asleep¹⁰⁹¹.

Inge, in bed, in a nightdress, replaces the telephone receiver on its hook, and draws the bedclothes about her. The light goes out¹⁰⁹².

D'un autre côté, le rapport du silence à l'obscurité apparaît concrètement et physiquement à travers le flux des mouvements et des va-et-vient. L'importance de la rumeur dans la rue change et varie en fonction des heures. Si le calme et la quiétude sont perturbés en plein jour, notons tout de même qu'une telle physionomie peut changer tard dans la soirée ou très tôt le matin. Dans *The Collection*, si l'on prend en compte la semi-clarté dans la cabine téléphonique et la position du personnage qui s'y trouve («The telephone box is lit in a half light. A figure can be dimly observed inside it, with his back to the audience. The rest of the stage is dark. In the house the telephone is ringing. It is late at night¹⁰⁹³ »), il est compréhensible que Pinter désigne cette silhouette sous le nom de « Voice ». Vu le manque d'informations et la difficulté à décrire cette ombre humaine de façon indistincte, il est normal que l'attention du spectateur soit davantage sur ce qui se rapporte à la voix du sujet qu'aux réalités qui, à ce stade, sont presque impénétrables. Enfin, pour clore sur le rapport du silence à l'obscurité, et jusqu'où cette question peut mener les individus dans leurs réflexions, on ne peut s'empêcher de citer ce remarquable passage de Victor Hugo : « L'œil ouvert sur le noir. Situation lugubre ; anxiété. La pression de l'ombre existe. Un indicible plafond de ténèbres ; une haute obscurité sans plongeur possible ; de la lumière mêlée à cette obscurité, on ne sait quelle lumière vaincue et sombre ; de la clarté en poudre ; est-ce une semence ? Est-ce une cendre ? Des millions de flambeaux, nul éclairage ; une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée, le désordre du tourbillon et l'immobilité du sépulcre, le problème offrant ouverture de précipice, l'énigme montrant et cachant sa face, l'infini masqué de noirceur, voilà la nuit¹⁰⁹⁴. »

¹⁰⁹¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplay 1, p. 283.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 284.

¹⁰⁹³ *The Collection*, Plays 2, p. 109.

¹⁰⁹⁴ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 370.

III.2. Le sens des notes musicales et la signifiante du langage des couleurs

Si dans ses productions, Jacques Tati¹⁰⁹⁵ accorde une égale importance à l'image et à la bande sonore, c'est parce qu'il y aurait dans cette dernière réalité, d'importants éléments révélateurs. Autrement dit, si l'image est là pour diriger l'œil vers une réalité indicible avec les mots ; le son, lui vient pour attirer notre attention auditive sur ce qui ne pourrait se faire avec l'élément verbal. D'une part, les éléments auditifs et sonores revêtent des significations multiples et profondes. Ils charrient des messages et des informations qui sont trop denses pour être portés par le discours verbal. La musique de film que l'on pourrait se permettre de voir comme élément sonore d'accompagnement est à l'origine d'une certaine atmosphère : elle vient appuyer une narration filmique, illustrer une image ou combler des silences. Elle doit être ainsi perçue dans le sens où les mots du langage ne nous amènent pas. Là où tout semble leur échapper : « La musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire¹⁰⁹⁶. » Ainsi, des notes musicales se font entendre pendant que Tony et Susan sont, dans leurs positions opposées (« Tony lying on carpet ») ≠ (« Susan sitting in chair¹⁰⁹⁷ »), emportés vers d'autres horizons. À cet instant précis où aucun mot n'est échangé, chacun d'entre eux se laisse emmener très loin l'un de l'autre. Au moment où Susan est absorbée par certaines zones d'ombre concernant le projet d'urbanisation de Tony au Brésil, ce dernier semble s'interroger sur l'avenir de son amour pour elle. Ce que la chanson nous fait entendre ne serait que la somme des interrogations, des doutes, du dilemme de Tony. Ce qui y est entonné traduit ce que Tony n'arrive pas ou n'ose pas prononcer frontalement, voire ouvertement devant Susan. Il est en proie à des questions d'amour qu'il ne souhaite pas soumettre à la principale concernée, d'où son isolement psychologique qui ne va pas sans affecter son discours oral.

Girl singing on record

¹⁰⁹⁵ Michel Chion, *L'audio-vision : image et son au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

¹⁰⁹⁶ Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, p. 57.

¹⁰⁹⁷ *The Servant*, Screenplays 1, p. 19.

Now while I love you alone
Now while I love you alone
Now while if love you
Can't love without you
Must love without you alone¹⁰⁹⁸.

Vivre une réalité amoureuse signifie traverser des moments pendant lesquels tout sujet se voit dans une situation à la fois compliquée et complexe, car il lui manque des mots justes pour dire ce qu'il éprouve ou ce qu'il subit. Tout mot qui pourrait offusquer, heurter le partenaire est évité, banni, cependant même ce qui ne saurait blesser se dérobe à la saisie de tout langage direct et clair. Ni Tony ni Susan ne réussit à faire entendre distinctement et précisément ce qui les habite à cet instant-là. La musique qui se joue est une tentative de traduire ce qui se passerait dans la tête des deux personnages. Dans un film, la musique joue un rôle non négligeable ; là où la mise en image pose problème, c'est elle qui intervient pour indiquer la réalité sous-jacente. Cela revient à dire que, malgré le déploiement de certains discours et de certaines images, certains faits, certaines situations, certains états ne peuvent être perçus quand on laisse la musique prendre le contrôle, comme l'explique Bernard Hermann : « La vraie raison d'être d'une musique vient de ce qu'un film, de par sa nature, même, manque d'une certaine capacité à communiquer les harmoniques émotionnelles¹⁰⁹⁹. »

Pour ce qui est du langage des couleurs, l'attitude que nous adoptons sera à bien des égards différente de celle qu'il conviendrait d'avoir en face d'une réalité picturale. Considérer la couleur des formes mouvantes, c'est suivre sans cesse l'œil indiscret de la caméra. L'on a affaire à des formes colorées et continuellement fluctuantes. Dès lors, notre attention portera sur certains contrastes ou sur certains éléments chromatiques dont la saillance est sans conteste. Et d'autre part, nous verrons que ce qui s'exprime par le langage des couleurs n'est pas définitivement acquis. En effet, un examen contextuel s'impose pour comprendre « le murmure indécis des couleurs¹¹⁰⁰ », ce qu'elles ne disent qu'à moitié.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁹⁹ Jean-Yves Bosseur citant Bernard Hermann dans *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008, p. 164.

¹¹⁰⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 43.

Aborder la dimension chromatique dans *Silence* de Pinter signifie sans nul doute accorder un intérêt exclusif au gris. Le gris y a une signification dont aucune autre réalité chromatique n'espère bénéficier. Dès l'ouverture de la pièce qui correspond aux premiers mots de Rumsey, la répétition oratoire de la couleur grise dans le discours montre à quel point le personnage entend nous faire vivre sa joie auprès de sa petite amie. Même s'il est clair qu'en aucun instant nous ne pouvons douter de l'attachement de Rumsey à cette fille, cela ne nous empêche pas de souligner que le style vestimentaire de celle-ci suscite un grand intérêt. Par exemple, la couleur dominante des vêtements et des chaussures plaît à Rumsey et l'attire davantage vers elle : « I walk with my girl who wears a grey blouse when she walks and grey shoes and walks with me readily wearing her clothes considered for me. Her grey clothes¹¹⁰¹ ». Il est certain que si Rumsey trouve davantage de plaisir à se promener avec sa petite amie à travers les montagnes, c'est parce qu'il apprécie tant ses apparences physiques mises en relief par la couleur grise qui a conquis son regard et son esprit : « She dresses for my eyes¹¹⁰². » Les couleurs et leurs effets synesthésiques (faisant appel à la conjonction de l'ouïe, de l'odorat, de la vue, du tact et du goût) sont à soupçonner dans de telles situations. À partir de la spatialisation du silence nous pourrions, entre autres, dresser un tableau comparatif entre la ville et la campagne. Et vu les réalités diverses et variées qu'elles abritent, les interroger individuellement, c'est arriver à plusieurs informations. Il s'agit de « faire parler l'espace et la lumière¹¹⁰³. » Autrement dit, l'accent sera principalement mis sur le cadre spatial, à cause de sa richesse en sons et en couleurs. « Un discours peut donc n'être pas verbal, mais spatial, coloré, corporel, visible¹¹⁰⁴. » Dès lors que la lecture de la réalité d'une version filmique d'une pièce de théâtre se fait sur plusieurs niveaux et qu'elle exige que tout soit mobilisé pour une compréhension plus globale, il est indispensable de prêter attention aux couleurs. En réalité, ce qu'elles peuvent symboliser ou véhiculer s'inscrit dans un programme de base qui sous-tend l'œuvre. Sur le plan scénique, même si l'on peut rencontrer des couleurs

¹¹⁰¹ *Silence*, Plays 3, p. 191.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 191.

¹¹⁰³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, p. 59.

¹¹⁰⁴ Anne Sugers, *Et que dit ce silence : la rhétorique du visible*, Paris, Presses universitaires de Sorbonne, 2007, p. 47.

qui n'ont aucune motivation derrière elles, d'autres sont là non pas qu'elles soient plus jolies, mais parce que des messages sont inscrits à leur sein. Toujours est-il qu'une réalité chromatique ne peut avoir de sens que par rapport au contexte et en relation à d'autres données scéniques ou dramaturgiques existants. Sur scène, à elle seule, une couleur ne peut signifier grand-chose, elle viendrait compléter ou consolider ce que d'autres éléments n'arrivent pas assumer toutes seules. Ces couleurs accompagnent des gestes, des mouvements, des objets, des costumes, etc. Par exemple, lorsque les personnages font face à des expériences douloureuses, la prolifération des couleurs noire et grise ne viennent que pour donner plus de visibilité à leur état psychologique et moral. En tant que donnée scénique, le rouge peut être là pour laisser lire le danger et le désordre. Il peut représenter aussi la transgression, la virilité, l'érotisme ; en tant que couleur dite chaude, il peut être associé à la beauté.

Dans *The Birthday Party*, par exemple, une restriction du catalogue des couleurs nous aide à comprendre certaines expériences. Dans sa tendre enfance, Meg avait la couleur rose partout dans sa chambre : des murs, en passant par la moquette jusqu'aux rideaux : « My little room was pink. I had a pink carpet and pink curtains [...] »¹¹⁰⁵. » Ce rose dont elle fait mention symbolise les liens forts qui la liaient à Dieu. Elle est nostalgique de cette foi et de cet amour perdus. L'innocence juvénile est remplacée par le sentiment de culpabilité et d'un vide spirituel. Sur le cas de Stanley : il s'agit là de l'expérience d'un individu arraché aux ténèbres, libéré de l'angoisse et de la souffrance de ce monde vers un ailleurs où se lit promesse d'espérance et de félicité. La présence du noir est par ailleurs la négation de monde ici-bas et du mal. Nous pouvons dire à propos de la présente situation ceci : si deux couleurs distinguent son port vestimentaire, c'est parce que le noir qui est la couleur de ce qui couvre le reste du corps (« a dark well cut suit »¹¹⁰⁶) représenterait la vie terrestre et son lot de problèmes, tandis que le blanc du col (« white collar »¹¹⁰⁷) nous projetterait vers là haut où il trouvera la pureté et l'amour divin.

Pour continuer avec les couleurs, il est important de prévenir contre tout esprit monolithique à leur égard. Car si aujourd'hui, le bleu symbolise la douceur, la fraîcheur ou la paix, il ne faut pas tomber dans la naïveté, puisque tel qu'il apparaît

¹¹⁰⁵ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 54.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁰⁷ *Id.*

dans *Mountain Language*, il peut être associé à la torture et à la destruction : « Sergeant? I'm in the Blue Room, yes [...] ¹¹⁰⁸. » Pinter a choisi la couleur de l'O.N.U. par antiphrase pour montrer que ce qui se passe dans cette cellule est loin de correspondre aux valeurs que de cette organisation internationale qui lutte pour la paix et la sécurité. En réalité, ce qui sévit dans cette « pièce bleue », ce sont des souffrances, des malheurs et des dénis d'humanité. Si le sens du bleu est galvaudé, voire terni dans *Mountain Language*, en nous reportant à *Old Times*, nous trouvons qu'il y revêt une connotation positive et romantique. Pour résumer son admiration et sa fascination par la beauté et la fraîcheur de son amour, Deeley n'hésite pas, par un langage métaphorique, à comparer la fille qui a ébloui ses yeux et son cœur à une lune bleue dans la chanson qu'il entonne à tour de rôle avec Anna :

Deeley (singing): Blue moon, I see you standing alone.

Anna (singing): The way you comb your hair ¹¹⁰⁹.

Sur ce sujet, rappelons que Pinter s'y est déjà prononcé dans *Landscape*. Dans l'univers floral de cette pièce, il se focalise sur la pureté du blanc et la douceur du bleu : « I looked at the flowers, blue and white, in the bowl ¹¹¹⁰. » Il s'agirait là d'une belle image d'un monde dont Pinter rêve ; un monde d'amour, de paix et de sécurité, et à l'entretien et à la préservation duquel il aurait le plaisir de participer : « I'm going to water and arrange the flowers ¹¹¹¹. » Pour tout ce qui a trait à la culture et au maintien de la paix, de la justice et de l'égalité, il se montre intransigent et sérieux, ainsi qu'il apparaît dans ce qui suit : « I was so grave attending to the flowers ¹¹¹². » Toujours dans cette pièce, nous ne pouvons qu'être frappés par l'intérêt et le souci de Pinter pour la paix, car grâce à son personnage, Duff, il ne cache pas sa satisfaction de se retrouver à l'abri de toute menace et de violence : « That's where we're lucky, in my opinion. To live in Mr Sykes' house in peace, no one to bother us [...] ¹¹¹³. »

¹¹⁰⁸ *Mountain Language*, Plays 4, p. 255.

¹¹⁰⁹ *Old Times*, Plays 3, p. 265.

¹¹¹⁰ *Landscape*, Plays 3, p. 171.

¹¹¹¹ *Id.*

¹¹¹² *Ibid.*, p. 170-171.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 175.

III.3. Le sens de quelques éléments audiovisuels primaires

Tout d'abord, précisons que dans le sonore, il y a de l'humain, de l'instrumental, du physique (le bruissement des feuilles, le crépitement de la pluie, chants ou cris du règne animal), du mécanique, entre autres. Dès lors, l'on peut se demander ce que traduiraient les bruits vocaux (gémissements, cris...), des gestes sonores (siffler, roter, balbutier, chanter), le rire et autres productions sonores telles que les sonorités d'eau (pluie, chasse d'eau, jet, fontaine) et des éléments onomatopéiques. Dans le théâtre de Pinter, le monologue va au-delà de l'acte qui définit un sujet qui parle tout seul. Car, ce qu'il montre, dans *Monologue*, est qu'en dépit de l'absence physique de tout interlocuteur, le sujet parlant semble toujours avoir quelqu'un en vue : « Man alone in a chair. He refers to another chair, which is empty¹¹¹⁴. » Indirectement, par cette chaise, l'homme s'adresse à une autre personne qu'il connaît ou qu'il a rencontrée auparavant. C'est dire que quand bien même cet individu ne serait pas là en chair et os, il l'a bien dans son horizon psychologique. Là, par exemple, dans son monologue, le personnage s'adresse indirectement à un ami motard qu'il n'a pas revu depuis un certain temps : « In fact, while we're at it, what happened to your motorbike¹¹¹⁵? »

Dans un film, ces éléments ne peuvent signifier que lorsqu'ils sont insérés dans un schéma général, sinon ils resteraient marginaux, voire insignifiants. La réalité sonore est constituée de bruits humains, naturels et matériels qui sont convoqués à cet effet pour produire des effets bien précis. Pour ce faire, un bon contrepoint doit être trouvé ; les sons ne doivent pas venir parasiter les discours ou effacer les silences nécessaires dans l'avènement du sens. D'où le besoin d'un bon mixage pour parer à toute invasion sonore insupportable. Pour ce qui est des composantes sonores, il est à souligner, comme nous n'avons pas affaire au film muet, que l'élément verbal en fait partie et qu'il occupe une importante part dans le paysage sonore. Nous pouvons affirmer, à ce propos, avec Jean-Paul Desgoutte, que « la parole est un objet sonore qui recouvre en partie le décor sonore ambiant¹¹¹⁶ ».

¹¹¹⁴ *Monologue*, Plays 4, p. 121.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹¹¹⁶ Jean-Paul Desgoutte, *Le Verbe et l'Image*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 61.

Ainsi, vont s'alterner des voix-in et des voix off aussi bien que des sons d'une autre nature telle que les chuchotements, le rire, le murmure, etc. Par exemple, le murmure est un acte élocutoire par lequel un individu situé à un endroit plus ou moins identifié cherche à exprimer quelque chose tout en veillant à ce qu'il dit ne soit pas distinctement perçu par d'autres personnes que ses interlocuteurs directs. Par sa nature, le murmure est à la fois langage et silence : il est langage en ce qu'il permet de se faire comprendre dans un cercle restreint et est silence dans la mesure où une certaine catégorie de personnes est exclue volontairement de ce qui est en train de se dire. Pour comprendre ce qui constitue la vraie signification du murmure, il semble important de considérer *Landscape*. En effet, dans cette pièce, les propos de son personnage, Duff, mettent en évidence la proximité de cette modalité expressive au silence. Tel qu'il y apparaît, malgré tous ses efforts pour en savoir davantage sur ce qui se dit à côté de lui, Duff finit par céder, car rien du verbal ne lui est clairement accessible : « They were whispering. I tried to listen, to find out what the joke was. Anyway I didn't find out¹¹¹⁷. » Il ressort de là que l'intention première qui sous-tend le murmure est d'exclure une catégorie de personnes de la réalité verbale en échange. On le voit, au moment où les sujets recourent à cette modalité d'échange, ils inscrivent leurs discours dans un rayon verbal très bien limité même s'il arrive, de temps à autre, que des mots soient perçus au-delà du cadre intentionnel verbal prédéfini. C'est en ce sens que Richard Millet affirme: « Le murmure n'est pas le plus secret de la voix ; il n'est pas le silence ; il est au plus près d'un silence que nos bouches sont presque toujours impropres à trouver ou à tenir¹¹¹⁸. » Dans *The Birthday Party*, vu que Stanley ignore encore l'identité du personnage qui échange avec Meg derrière la porte, une certaine frayeur s'empare de lui. Les murmures qui lui parviennent indescritiblement renforcent davantage son inquiétude et sa stupeur:

Meg. Well, I don't ... (Whispers.)

Voice. No, of course not ... (Whispers.)

Meg. All right, but ... (Whispers.)

Voice. I won't ... (Whispers.) Ta-ta, Mrs Boles¹¹¹⁹.

¹¹¹⁷ *Landscape*, Plays 3, p. 175.

¹¹¹⁸ Richard Millet, *La Voix et l'Ombre*, p. 13.

¹¹¹⁹ *The Birthday Party*, Plays 1, p.18-19.

Il n'est pas curieux de voir Stanley détalier au moment où Meg s'apprête à ouvrir la porte : (« Stanley quickly sits at the table. Enter Lulu¹¹²⁰ »). Les (« Ay— ay¹¹²¹ ») qu'il pousse montrent non seulement sa peur, mais aussi son incapacité à nommer tout ce qu'il s'est imaginé avant que Lulu n'apparaisse devant lui. À l'image de Meg et Lulu qui, par le murmure, cherchent à exclure Stanley de leurs échanges, Lena et Heyst ont recours aux chuchotements dans *Victory* pour réussir à s'enfuir dans la nuit à l'île où vit celui-ci. Quelques instants avant d'embarquer, Lena et Heyst ont réussi à sortir et à charger le bateau (« A boat sailing¹¹²² ») dans le plus grand silence et dans la plus grande discrétion : « Ext. Hotel garden. Night. Whispers. Shadows. A bundle thrown out of the window. » La question qui se pose alors est de savoir ce que les chuchotements traduisent et à quel moment on a recours à cette modalité d'expression. Au vrai, le chuchotement est un autre registre du parlé qui tend vers le silence ; c'est une expression para-verbale par laquelle on invite au silence. Il semble évident que pour ce faire, l'on est obligé de montrer comment les autres doivent se comporter pour ne pas déranger ou se faire remarquer. L'incitateur au silence adopte ainsi toutes les manières allant dans ce sens et qui sont vite reprises par ses interlocuteurs. Les échanges sont soigneusement et discrètement conduits afin d'éviter de se faire repérer. Tout comme le murmure, le chuchotement est voulu dans un cadre spatial bien défini, d'autant plus que ceux qui y recourent cherchent à priver leur entourage circonvoisin de leurs propos : « Shh. We have to be quiet. See that red light? That means they're shooting¹¹²³. » Par cet énoncé interjectif « Shh » que l'on traduit en français par la lexie-phrase « Chut ! », il demande à ce que le silence soit observé par ses compagnons. En elle-même, cette interjection est suffisante, puisqu'elle remplace tout ce qui pourrait être formulé en des termes tels que : « Du silence, s'il vous plaît ! » Sans doute est-ce parce qu'il reste persuadé que ses mots ne seront pas entendus par ceux qui sont dans la salle qu'il les a ajoutés par la suite. On s'aperçoit alors que chuchoter, c'est avoir recours au mot factice, à des sons sifflants pour imposer le silence ou indiquer là où les paroles doivent se limiter. Le

¹¹²⁰ *Ibid.*, p.19.

¹¹²¹ *Id.*

¹¹²² *Victory*, Screenplays 2, p. 331.

¹¹²³ *The Last Tycoon*, Screenplays 1, p. 448.

chuchotement peut être semelfactif si les allocutaires saisissent tout de suite ce qu'il convient de faire ou itératif si certains n'arrivent pas à suivre. Ainsi, par moments, nous assistons à un pianissimo de mots chuchotés, susurrés. Toutefois, par crainte que le chuchotement redevienne un bruit dérangeant, ceux qui en sont les auteurs se refusent de se disputer l'espace et le temps. Ils s'offrent une plage spatiale et temporelle très limitée. Dans ce qui fait la différence entre chuchotement et murmure, il y a surtout le tempo et l'intensité. Alors qu'on est entre le lent, le traînant, faible et très faible au moment où l'on chuchote ; dans le murmure, les individus vont à un rythme accéléré et à une intensité sonore souvent au-dessus de celle du murmure, c'est-à-dire entre faible et assez faible. Les marmonnements occupent également une importante place dans ce vaste ensemble de réalités sonores qui passent souvent inaperçues malgré l'intérêt de ce qu'elles véhiculent. Le marmonnement est une expression verbale indistincte, car ce qui le justifie fait que son auteur le délimite spatialement. Par exemple, dans *Victory*, les marmonnements de Schomberg à la vue de Ricardo : « Schomberg walking towards another carriage, followed by Pedro with bags, very close behind him, muttering to himself in an unknown language » sont une réponse au sourire narquois de Ricardo : « Schomberg catches Ricardo's gaze. Ricardo grins at him¹¹²⁴. » Comme Ricardo ne lui a pas adressé la moindre parole, Schomberg s'interdit de s'en prendre ouvertement à lui, même s'il ne supporte pas l'hostilité qu'il lit dans l'expression faciale de son ennemi désigné.

L'exercice serait toutefois incomplet si on n'ajoutait pas à ces données le rôle que peuvent jouer d'autres éléments sonores tels que les onomatopées, les interjections, le cri qui semblent traduire une gamme de réalités qui se dérobent aux mots du langage. Si le cri et d'autres modes d'expression qui lui ressemblent arrivent à informer, par exemple, de l'existence d'une douleur, d'une souffrance, ils indiquent, en revanche, une certaine difficulté à les traduire verbalement : « Il est vrai que le cri et le soupir constituent une sorte d'étape transitoire entre la parole et le silence. Le statut du cri ou du soupir est paradoxal : ces manifestations sont à la fois supérieures au langage habituel puisqu'elles favorisent un retour à la parole dite originelle qui engage tout l'être (y compris physique), mais elles traduisent aussi un

¹¹²⁴ *Victory*, Screenplays 2, p. 336.

renoncement à l'écriture explicite et complète, un aveu d'impuissance¹¹²⁵. » L'amenuisement de la parole par le cri est révélateur soit d'une difficulté de se servir des mots soit de leur rejet. Ce qui constitue le sens de la communication n'est plus dans les mots, mais désormais dans des sons inarticulés de cet ordre : « Aïe !, Oh ! », etc. L'interjection est une manière de s'adresser à quelqu'un dans des situations particulières. Elle arrive soudainement et brièvement et est l'expression d'un sentiment, d'un ordre, etc. Elle se déploie par des Ah, Oh, Ouf, Chut, etc. généralement suivis du point d'exclamation (!). Par ces différents modes d'expression le langage se dégraisse, il se débarrasse de la pléthore de mots. Ce que des locuteurs étaient tentés de dire avec beaucoup de mots est maintenant dit avec un seul mot. Des articles, des verbes, des prépositions, des adverbes, des signes graphiques disparaissent. Des phrases, des propositions, des syntagmes sont réduits à une seule unité sémantique qui résume tout ce qu'une grande quantité de mots se devrait d'exprimer. Le langage articulé semble supplanté par des réalités psychosomatiques qui nous rapprochent plus du message non-verbal qui nous est envoyé, si l'on considère qu'« il [le texte] ne dit pas, il est cri et souffrance¹¹²⁶ ». Dans la scène suivante, même si Pinter ne nous dit pas clairement à quoi joue Barrett, nous pouvons voir d'un côté, par ces halètements, que Vera a du mal à supporter ce jeu, et de l'autre, que ce rire sarcastique met en exergue le manque de sérieux et de considération de la part de l'instigateur de ce qui se passe : « Vera comes downstairs puts down on hall table and looks at herself in mirror. Suddenly Barrett's hands reach for her. He pulls her back out of sight. A sharp gasp from her, a grating 'Aaaaahhh' from him. A phone can be heard ringing off screen. Stay on empty hall¹¹²⁷. » Dans *Investigations philosophiques*, les premières réactions, par exemple le cri ou le rire, par lesquelles l'individu laisse apparaître, entre autres, sa joie, sa peine ou sa crainte sont perçues par Wittgenstein comme des moyens d'expression d'une importance capitale, vu les énormes voies d'interprétations qu'elles offrent : « Ne pourrais-je pas dire: le cri, le rire, sont pleins de significations ? Et cela signifie à peu près : on pourrait y déceler beaucoup de choses¹¹²⁸. »

¹¹²⁵ Aline Mura-Brunel, *Silences du roman de Balzac et le romanesque contemporain*, p. 138-139.

¹¹²⁶ B. Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, p. 65.

¹¹²⁷ *The Servant*, Screenplays 1, p. 56.

À l'instar d'Antonin Artaud, de George Bataille, de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras qui montrent une certaine incapacité de verbalisation ou son inutilité par le retour à la parole primitive, c'est-à-dire au cri qu'ils transcrivent en mots, Pinter semble faire comprendre que cette parole première, originelle est plus expressive, vu l'absence de toute charge dénotative en son sein. À cet effet, dans ses réflexions sur la place du cri dans le discours littéraire, Pierre Van Den Heuvel trouve que cet élément protoverbal y est un indicateur des limites et des faillites du langage : « L'apparition du cri y désigne le lieu jusqu'où la parole peut aller, où elle doit abandonner¹¹²⁹. » Ce qu'indiquerait le cri, c'est non seulement les limites des mots, mais aussi l'existence des maux qu'aucune autre forme de langage ne saurait traduire. Souffrir en silence, c'est pouvoir faire face à des maux sans mot. Ce qui est subi reste muet, parce que aucun mot ne peut arriver à l'exprimer ou à le faire entendre. Si Cratyle pensait qu'il ne fallait rien dire et se contentait de remuer le doigt¹¹³⁰, disons que le recours au cri par d'autres individus est une preuve de la faillibilité de la monstration « digitale », c'est-à-dire par le doigt pointé, mais aussi celle de la désignation et de l'acte de se taire. Cela montre que le cri est un effort qui vise à dépasser les limites de ce qu'on désigne ou montre avec le doigt. Lorsque, par exemple, la douleur est si forte ce n'est ni par un geste digital, ni par un silence qu'on réussit à attirer l'attention sur ce qui ne va pas, mais plutôt par une expression vocale inarticulée. Ainsi, après être soumis à une forte pression verbale qui semble s'être emparée de toutes ses facultés, surtout mentales, Stanley n'a plus que des cris pour exprimer cet état psychologique devenu insupportable :

Goldberg: Which came first?

McCann: Chicken? Egg? Which came first?

Goldberg and McCann: Which came first? Which came first? Which came first?

Stanley screams¹¹³¹.

Après l'endommagement de ses facultés communicationnelles par Goldberg et McCann, Stanley ne semble plus pouvoir prononcer le moindre mot. Ce que nous

¹¹²⁸ L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 543.

¹¹²⁹ P. Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, p. 59.

¹¹³⁰ Aristote, *Métaphysique*, livre Gamma, v, 1010 a 10, Paris, Vrin, 1948, t. I, p. 143.

¹¹³¹ *The Birthday Party*, Plays 1, p. 46.

entendons de lui maintenant n'est constitué que des productions gutturales incompréhensibles, confuses et insaisissables: « Uh—gug ...uh—gug ...eeehhh—gag ... (On the breath.) Caahh ... caahh¹¹³²... ». Cette expérience de Stanley est un parfait cas expérimental de perte de dispositions articulatoires qui se répercutent sur l'expression verbale. L'être humain se sert souvent du langage pour parler de ses expériences heureuses mais aussi de celles qui l'on négativement marqué, par contre il faut relever l'incapacité de cet outil verbal à l'aider à rendre efficacement compte de ce qu'il a enduré. Tout comme des blessures profondes, de grandes joies ne trouvent jamais dans les mots l'expression juste et complète. Le langage serait un outil inadéquat pour permettre au sujet à rendre compte de ses dépits amoureux, de ses jouissances, de ses déceptions, etc. Ce que l'individu fait en parlant de ses aventures, de ses conquêtes ou autres mouvements du cœur n'est qu'une sorte de récit illusoire et subjectif, car le principal reste insaisissable et profondément enfoui. Aucun mot n'arrive à appréhender ce qui constitue la cause de ce qui fait pleurer l'être ou qui lui procure la joie. Ces réalités sont verbalement inaccessibles à cause de leur nature impalpable et diffuse. Dans l'instantanéité éruptive de fortes émotions telles que la peur, les mots, et plus précisément les mots justes n'arrivent pas tout de suite. La fin de l'acte I de *The Caretaker* coïncide avec la perte provisoire du langage articulé par Davies. Surpris par la présence et la violence physique de Mick qui s'abat sur lui (« Mick slides across the room. Davies half turns, Mick seizes his arm and forces it up his back. Davies screams »), le vieil homme n'a que des cris et de rares mots monosyllabiques pour manifester sa peur et sa peine : « Uuuuuuhhh ! Uuuuuuhhh ! What ! What ! What ! Uuuuuuh¹¹³³ ! » Vu qu'il faut du temps pour que la bonne formulation soit trouvée, la personne en situation se rabat aussitôt sur d'autres formes d'expression telles que le cri. Le cri, en tant que langage inarticulé prend la place des mots pour exprimer cet état. Dans cette obscurité où une ombre ne cesse de bouger et d'effrayer Davies avec le ronronnement d'un aspirateur électrolux, la peur du vieil homme devient si grande que des cris finissent par prendre la place des mots : « Ah, ah, ah, ah, ah, ah! Get away-y-y-y¹¹³⁴ ! ». D'ailleurs, en brandissant le couteau : (« Davies flattens himself against right wall, knife in

¹¹³²*The Birthday Party*, Plays 1, p. 78.

¹¹³³*The Caretaker*, Plays 2, p. 26.

¹¹³⁴*Ibid.*, p. 43.

hand¹¹³⁵ »), il ne montre pas seulement sa peur, mais surtout son incapacité à prononcer le moindre mot. Dans ces conditions, l'insaisissable peut être perçu à travers cette souffrance ou cette peine véhiculée par le cri, mais pour lesquelles il n'existe aucun instrument pour les déterminer avec précision. Comme le dit Edward Albee dans *The Lady from Dubuque* : « You can't measure pain [...] ¹¹³⁶ ! », une douleur ou une peine sont difficilement mesurables.

De plus, même si la durée de sa vie extérieure est très limitée dans le temps, toutefois il convient de préciser que le silence, qui se fait une fois que les mots sont retrouvés, contient encore en son sein des cris. Cela montre que l'homme est fait de mots et des cris que l'on peut entendre et d'autres qui n'existent que dans le silence. Le cri est ce qui met plus en relief le problème d'immédiateté auquel le langage des mots ne peut faire face dans des circonstances spécifiques. La soudaineté des événements fait, par exemple, que le sujet se retrouve sans préparation pour l'articulé. Et cette disparition temporaire du langage articulé est supplée par un autre langage dit inarticulé qu'est le cri, à cette occasion. Le cri ou l'expression de douleur, de désaccord, de joie, de surprise, de colère, de peur est une modalité de communication inarticulée et spontanée par laquelle un sujet signifie sans préparation ce qui échappe d'emblée au langage articulé. Il est dit forme primaire d'expression, parce que quand ce qui le cause arrive aucune structure phrastique correcte et acceptable ne peut être trouvée avant lui. Le cri devient dérangeant et inquiétant, lorsque des individus se sentent menacés par son contenu. L'agacement de Schomberg dans le scénario de *Victory* (« What are you shouting for ? What is it ? ») est dû au fait que le personnage a peur que les cris de Zangiaco (« Schomberg ! Schomberg ! ») étalent sa vie privée en public. Rappelons que ces cris interviennent après que Zangiaco a constaté que Lena n'est pas à table avec les autres filles de l'orchestre. En s'en prenant tout de suite à Zangiaco, Schomberg cherche à circonscrire les cris de son interlocuteur dans un rayon spatial très limité afin d'éviter que leur entourage lui demande qu'est-ce qui a pu se passer entre lui et Lena dans la chambre d'hôtel : « What have you done with her ¹¹³⁷ ? »

¹¹³⁵ *Id.*

¹¹³⁶ E. Albee, *The Lady from Dubuque*, New York, Atheneum, 1980, p. 63.

¹¹³⁷ *Victory*, Screenplays 2, p. 332.

Chez Pinter, il arrive que les personnages essaient de traduire par le cri ce que les mots du langage ne leur permettent pas, ainsi qu'il apparaît dans *Party Time* où Melissa a recours à des cris pour montrer toute son incapacité à exprimer la joie que lui procure le passage des aigles et des faucons au-dessus de sa maison de campagne. Elle perd les mots, notamment pendant que la crécerelle plane sur la vallée : « Oh I loved hawks too. And eagles. But certainly hawks. The kestrel. The way it flew, and hovered, over my valley. It made me cry. I still cry¹¹³⁸. » Par l'exclamation, le personnage essaie de dire une réalité qui ne peut être exprimée à l'instant par une forme verbale émancipée. David Hare va dans le même sens que Pinter en montrant comment le cri peut provisoirement occuper la place des mots quand l'être est soudainement saisi par la peur, les mots ont tendance à le quitter provisoirement. À cet instant-là, le seul mode d'expression qui soit à sa disposition est le cri. Par ce cri, l'individu exprime profondément et de façon primesautière ce qu'aucun mot ne pourrait traduire *hic et nunc* :

Isobel: Marion?

(Marion lets out a scream, not having realized that Isobel was sitting in a chair at the end of the bed)

Marion: My God!

Isobel: I'm sorry

Marion: You startled me¹¹³⁹.

Le cri est ainsi fait de mots inaudibles ou inarticulés comme cela apparaît à travers l'exemple de cette femme qui, dans *After Magritte* de Tom Stoppard, a du mal à supporter la chaleur du fer à repasser. Avant qu'elle ne fasse entendre toute expression verbale audible et articulée, elle a d'abord laissé échapper des cris pour signifier sa souffrance : « There is a piercing scream, from Mother as she jerks her foot away from the heated-up iron. This causes some confusion and cries of pains from Mother... Mother is now sitting up on the ironing board, facing the audience, her burned foot clutched in her lap, the other hanging down. Her first audible word seems to be a vulgarity; but is not¹¹⁴⁰. » D'après ce qui précède, il est clair que le cri n'est absolument pas une expression distincte, exempte de toute méprise. Lorsqu'un

¹¹³⁸ *Party Time*, Plays 4, p.298.

¹¹³⁹ D. Hare, *The Secret Rapture*, p. 1.

¹¹⁴⁰ T. Stoppard, *After Magritte*, Londres, Faber & Faber, 1976, p. 15.

cri est poussé, ce que nous entendons doit être analysé, non pas à partir des mots, mais à partir de ce qui en est la cause. Un cri ne peut être étudié en dehors de son contexte originel qui est la seule réalité qui puisse nous aider à cerner ses contours. Le cri se révèle doublement significatif dans le théâtre de Pinter, tantôt il peut être dû à la souffrance, tantôt, c'est la liesse qui en justifie l'existence. Sans doute peut-on voir l'état de joie qui déclenche des cris en Law dans *The Basement*. Vu la surprise et le plaisir de revoir son ami, il ne peut s'empêcher de manifester ce qu'il ressent à cet instant-là par des cris. Étant donné qu'il est sidéré comme il le dit (« I'm absolutely flabbergasted »), il ne peut que parler fort pour essayer de matérialiser l'immensité de ce qu'il vit et que les mots n'arrivent pas exprimer réellement dans l'immédiat :

Law (with great pleasure): Stott!

Stott (smiling): Hullo, Tim.

Law: Good God. Come in!

Law laughs

Come in!

I can't believe it¹¹⁴¹!

Alors que les cris de Law indiquent un homme heureux de revoir une vieille connaissance, ceux-là poussés par des mamans dans *Ashes to Ashes* montrent des peines qu'elles n'arrivent pas à exprimer dans l'immédiat avec des mots. En partant ainsi de l'expérience onirique de Rebecca, on est tenté de croire qu'à travers cette expérience de mamans qui crient parce qu'on leur arrache leurs bébés, Pinter entend nous faire revivre l'ambiance de la déportation et des convois vers les camps de concentration : « I walked him walk down the platform and tear all the babies from arms of their screaming mothers¹¹⁴². » Des mamans sont réduites à des cris devant cette horreur ; aucun mot ne leur permet d'exprimer leur profonde douleur et désolation. Et contrairement à tous ces bruits qui expriment soit une joie, soit une amertume, Pinter développe une autre forme qui traduit un langage, celui de l'enfant qui n'est pas encore arrivé au stade du langage articulé. Le cri par lequel un bébé signe sa présence est unique en son genre et dans son contenu. À travers l'expérience de Rebecca, nous nous rendons compte que, nonobstant ses efforts à épargner son bébé du danger (« I took my baby and wrapped it in my shawl »), ce sont les cris

¹¹⁴¹ *The Basement*, Plays 3, p. 144.

¹¹⁴² *Ashes to Ashes*, Plays 4, p. 419.

infantiles qui vont alerter les agents SS : « But the baby cried out. And the man called me back¹¹⁴³. » Il en découle que ce bébé n'aura pas la vie sauve, car sa mère est contrainte de remettre le linge dans lequel elle l'a enveloppé au soldat nazi (« I gave him the bundle¹¹⁴⁴ »). En revanche, ce dont témoigne *Moonlight*, c'est qu'il faut se garder de réduire le cri exclusivement à la manifestation de la joie et de la douleur. Pinter semble faire encore mention du cri, ici, en tant qu'expression de l'état d'un individu qui est psychologiquement perturbé. L'irruption de la peur provoque immédiatement le cri : « Like screaming with fright at the sight of a stranger only to find you're looking into a mirror¹¹⁴⁵. » Dans le scénario de *Reunion*, vu l'âge de la petite fille (cinq ans), nous comprenons pourquoi elle n'a que des cris et des pleurs, au moment où deux gros chiens la chargent : « A little girl, Alex 5, playing with a ball on the grass. The ball bounces away. She follows it. Two large dogs charge down the hill towards her. She sees them, cries out, falls. The dogs swerve away. She sits, crying. Henry hears her cries. He stands, looks about him in panic, sees her, stumbles the grass verge towards her. He takes her in his arms¹¹⁴⁶. » Les pleurs et les cris d'Alex sont d'autant plus compréhensibles, puisqu'à l'instant où les deux animaux se dirigent vers elle dans ce parc, son grand-père, Henry se trouve loin d'elle. Ce n'est alors que par ces cris que le vieil homme est alerté du danger auquel sa petite fille fait face : « I got such a shock. You don't know how big they were — the dogs. I blame myself. / It just I was... my mind was ... I wasn't paying attention¹¹⁴⁷... ». Au surplus, dans le scénario de *The Pumpkin Eater*, Pinter a recours au cri comme manifestation d'une peine ou d'une souffrance, surtout physique. Car à peine a-t-il été touché par la canne de Guest Fourteen que Guest Thirteen hurle de douleur. Son langage se transforme sur-le-champ en langage inarticulé :

Guest Thirteen: Actually, you really are terribly masculine.

Guest Fourteen: Am I really?

Suddenly she whacked him with all her might.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 429-430.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁴⁵ *Moonlight*, Plays 4, p. 358.

¹¹⁴⁶ *Reunion*, Screenplays 2, p. 536.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p.537.

Oww!' he screamed¹¹⁴⁸.

À l'image du cri, les pleurs sont des moyens d'expression de joie ou de souffrance. Cela nous fait penser que c'est pour cette raison qu' Edward Albee essaie de montrer, dans *The Zoo Story*, ce que les pleurs ou les cris permettent de traduire. En effet, sur la base de certains indices qu'il donne et qui sont liés aux cris ou aux pleurs, le spectateur arrive à dire sans se tromper ce qui se passe. Ainsi donc, après avoir entendu plusieurs fois les mêmes pleurs, son personnage, Jerry en déduit qu'ils ne peuvent être que ceux d'une femme. La présence de cette femme se confirme par la nature de ses pleurs et de leur intensité : « Oh, wait! I do know that there's a lady living on the third floor, in the front. I know because she cries all the time. Wherever I go or come back in, wherever I pass her door, I always hear her crying, muffled, but...very determined¹¹⁴⁹. » Ce qu'il convient d'en dire, si l'on excepte un faible pourcentage de ressemblance entre eux est que les cris aussi bien que les pleurs ne sont pas asexués.

L'expérience de Ben et de Gus, dans *The Dumb Waiter*, nous permet de comprendre que quand la distance est importante, recourir au langage, c'est parler dans le vent. Car plus l'espace est spacieux, moins nos mots sont perceptibles. Pour arriver à établir un contact efficace dans ces circonstances, il faut essayer de circonscrire et restreindre le diamètre de la réalité des mots. Ainsi, parler au travers un tube « speaking-tube » peut aider à faire parvenir les mots à des endroits distants ou même si tous les mots n'arrivent pas, l'écho qu'ils produisent alerte sur un dialogue qui cherche à se nouer : « It whistles up there if you blow. Then they know you want to speak¹¹⁵⁰. » Nous relevons également que pour des raisons d'éloignement, il arrive que les individus aient recours au cri pour établir et maintenir le contact intersubjectif. C'est dire que quand la distance séparant des interlocuteurs devient importante, les mots se transforment en une série d'éléments sonores. La voix est ainsi réduite à sa valeur sonore. C'est certainement pour cette raison que certaines personnes n'hésitent pas à recourir tout de suite au cri pour se faire entendre ; ils ne perdent pas leur temps à chercher à nouer un dialogue verbal. Dans l'appréciation du rapport que le langage entretient avec l'espace, le cas

¹¹⁴⁸ *The Pumpkin Eater*, Screenplays 1, p. 155.

¹¹⁴⁹ E. Albee, *The Zoo Story*, p. 123-124.

¹¹⁵⁰ *The Dumb Waiter*, Plays 1, p.139.

d'*Albert's Bridge* de Tom Stoppard est intéressant. Car nous y assistons à une pratique communicationnelle peu habituelle mise en pratique par quatre peintres sur un pont. En fait, pour maintenir leur échange, pour que les uns ne restent pas dans le silence des autres, ils ont recours à la fragmentation. Par cette pratique, un mot est scindé en deux, c'est-à-dire un silence se glisse entre ces deux particules créées dans le but de prolonger le discours dans le temps. Cet effort de scission du mot obéit à une volonté de faire perdurer la parole et d'éviter de tomber dans un silence profond et isolant. Quand la distance est importante, le non recours à la parole crie et fragmentée, c'est-à-dire parler rapidement, sans procéder à la technique utilisée par ces ouvriers, c'est voir ses mots disparaître sans laisser de traces, c'est donc se retrouver coupé des autres. L'évaporation verbale tue l'échange et ne peut avoir lieu que lorsque l'espace et le temps engloutissent les mots prononcés sans souci de préservation, de faire parvenir sa parole à ses interlocuteurs qui sont spatialement plus ou moins distants.

Bob (the most distant): Char-lee!

Charlie (less distant): Hel-lo¹¹⁵¹.

Ici, la parole devient cri, d'où sa dépossession de toutes ses principales caractéristiques. Elle perd certains de ses éléments constitutifs. Si on prend l'exemple d'un énoncé standard produit selon les règles classiques, il doit y avoir au moins un sujet, un verbe et un complément, alors qu'à ce niveau presque toutes ces composantes sont disparues. À chaque fois qu'ils le souhaitent ou que la situation les oblige à le faire, des locuteurs abandonnent les mots du langage verbal pour d'autres techniques de communication intersubjective telles que des sons produits par la bouche ou par d'autres sources. Dans *Victory*, à un moment donné, tout contact entre Ricardo et Pedro, un des membres de son équipage ne pourra se faire que par des sifflements:

Ricardo : Go to the boat. Now ! Understand ?

(Pedro stares.)

The boat ! At the jetty. Go there ! You know what a boat is ?

Pedro : Si ... boat.

Ricardo : Go to the boat. And stay there. Till I whistle.

(He whistles shortly.)

Till I whistle¹¹⁵².

¹¹⁵¹ T. Stoppard, *Albert's Bridge*, p. 7.

À cause de la distance qui sépare Ricardo et Pedro, seuls des sifflements peuvent les aider à renouer toute interlocution humaine. Les mots se perdent en cours de route, surtout quand une ou des phrases sont alignées en s'adressant à des interlocuteurs éloignés. C'est justement ce que Quiller lui aussi a compris en ne criant que le prénom de la personne qu'il est venu chercher (« Hassler¹¹⁵³! ») dans ce lieu où se rencontrent des éléments supposés nazis. Ce qui est aussi frappant dans cette vaste gamme de moyens d'expression, c'est qu'à tout moment on peut procéder au « code switching » : le code peut être soumis à des changements incessants. C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi, après leur introduction dans cet endroit mal éclairé et où aucune personne n'a encore été rencontrée depuis qu'ils sont là, lui et Inge, Quiller ne trouve pas meilleur moyen que de siffler. En ayant recours aux sifflements, il cherche à attirer l'attention des occupants de la piscine, plus précisément celle de l'ami du père d'Inge, qu'ils sont venus chercher et dont il ignore jusque-là le prénom : « Quiller walks down the stairs to the side of the pool. He looks about, and gives a cheerful whistle of call. The whistle echoes [...]»¹¹⁵⁴. » Alors que des sifflements peuvent atteindre les zones les plus reculées tout en gardant leur nature originelle, des mots pour y arriver se transforment en réalité sonore indistincte. Dans le même temps, il semble pertinent de se poser la question quant aux causes du rire ou des pleurs. À ce qu'il paraît le rire ou les pleurs n'interviennent que lorsqu'un individu est sous l'influence des stimulations. Il y a stimulation, si un élément extérieur est porté à une partie sensible de l'organisme, ainsi à partir de ce moment, l'hypophyse, à son tour, déclenche une réaction chez un sujet. Nous supposons que si Deborah ne rit pas, ne pleure pas, tel que l'explique son médecin, c'est parce qu'elle aurait perdu contact avec toute réalité qui pourrait la stimuler. Rien ne l'excite physiologiquement :

Deborah: Did you ever see ... tears ... well in my eyes?

Hornby: No.

Deborah: And when I laughed ... did you laugh with me?

Hornby: You never laughed¹¹⁵⁵.

¹¹⁵² *Victory*, Screenplays 2, p. 399.

¹¹⁵³ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 303.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹¹⁵⁵ *A Kind of Alaska*, Plays 4, p. 172.

Le rire est sonore, le sourire, s'il peut accompagner le discours, est en soi silencieux. Grâce à son expressivité, le sourire peut être interprété de plusieurs façons. Il est polysémique et protéiforme. Il peut aller d'un simple rire au rire moqueur pour envoyer un message sans prononcer un seul mot à son vis-à-vis, car il est tout sauf un langage articulé. En choisissant ce mode d'expression primaire, l'individu non seulement fait preuve de la multicanalité communicationnelle à sa disposition, mais du pouvoir communicationnel spontané. Pour communiquer sans délai, c'est-à-dire transmettre des informations, des idées, faire connaître des sentiments, l'homme peut recourir à plusieurs canaux, voies dont le rire. Le rire est une matérialisation sonore de ce qui semble être l'expression d'une joie réelle, prétendue ou simulée. Si le rire peut être produit sincèrement ou prétentieusement, il peut aussi subir le même sort quand il s'agit de l'analyser. Les raisons qui poussent quelqu'un à rire ou à sourire peuvent trouver une autre interprétation parmi le public. Par exemple, dans *The Caretaker*, le sourire d'Aston est négativement apprécié par Davies qui n'hésitera pas à le rapporter à Mick. Dans ce qu'il semble avoir compris ce sourire est une sorte de moquerie qui lui est destinée : « He puts on his coat, he turns himself round, he looks down at my bed, there's a smile on his face ? What the hell's he smiling at¹¹⁵⁶ ? »

De son côté, Hare montre dans *Plenty* que le rire peut être toujours perçu différemment. Ce qui fait rire un sujet peut être comme une sorte de moquerie par ceux qui sont prêts à lui infliger une correction. En effet, ceci est clairement visible dans le contexte de la guerre où tout ce qui vient des Alliés a une double signification auprès des Nazis. Le rire d'un Anglais ne peut jamais rester anodin, les gens du camp d'en face le vivent souvent mal. Pour éviter tout désagrément à Lazar qui décide de se rendre dans la zone contrôlée par la Gestapo, Susan donne le conseil suivant : « Don't laugh too much. An Englishman's laugh, it just doesn't sound the same [...] ¹¹⁵⁷. » Un rire anodin et sincère peut être méchamment interprété par des esprits mal inspirés. Le destin du rire est fragile : il peut être vidé de son contenu et en être chargé d'autres qui n'ont rien à avoir avec ses motivations premières.

Quant aux éléments visuels qui pourraient souvent passer inaperçus dans un film ou sur une scène, il serait absurde de ne pas considérer le sourire. Même

¹¹⁵⁶ *The Caretaker*, Plays 2, p.61.

¹¹⁵⁷ D. Hare, *Plenty*, p. 15.

si nous ne pouvons lui refuser d'être une forme d'expression, il importe de souligner que le sourire, à l'image de tout autre langage peut se révéler ambivalent. Cette ambivalence viendrait du fait que l'individu qui l'arbore peut se retrouver dans une situation qui fait que pendant que le spectateur saisit tout de suite un sens, un autre en surgit plus tard : « Law comes into the hall, shaking the raincoat. He looks inside it, at the label, smiles. He hangs it on a hook¹¹⁵⁸. » Ce que nous sommes tentés de déduire dans l'immédiat de ce sourire, c'est que le manteau de Stott est de qualité moindre. Comme on le dit, de nos jours, « ce n'est pas de la marque ». Ce n'est qu'après que Law fait entendre sa fascination par le nouvel habit de son ami (« You've got a new raincoat though »). Il en ressort donc que le sens du sourire de Law s'attache au constat que son ami, Stott semble avoir franchi un pas en portant maintenant des vêtements corrects. Et, dans *Betrayal* de Pinter, nous voyons que lors de leurs retrouvailles dans un restaurant, après être restés deux années sans se voir, Emma et Jerry ne savent plus par quoi commencer, malgré leur envie de se dire des choses. Ils sont assaillis par beaucoup de vieux souvenirs, cependant la difficulté liée à la sélection sur quoi il faut échanger tout de suite les force à recourir aux sourires et échanges scopiques. Pendant qu'ils se regardent et se sourient, les éléments échangés, à cet instant précis, ne sauraient aucunement pu être véhiculés par le langage des mots : « Emma is sitting at a corner table. Jerry approaches with drink, a pint of bitter for him, a glass of wine for her. He sits. They smile, toast each other silently, drink. He sits back and looks at her¹¹⁵⁹. »

De même, la force et l'expressivité du regard se notent dans *Victory* où en voyant Schomberg arriver dans le hall de l'hôtel, les autres femmes qui le soupçonnent d'avoir retenu Lena si tard pour le petit déjeuner, (« The orchestra ladies, with Mrs Zangiaco, at breakfast. They sit at one big table. One chair is empty »), lui font savoir toute leur déception par rapport à son comportement. Pendant que deux filles du groupe échangent des regards inquisiteurs et que l'une d'entre elles laisse échapper un fou rire, Mrs Zangiaco, elle, de son côté, affiche un regard furieux : « The ladies look at each other in foreground. One giggles. Mrs Zangiaco glares¹¹⁶⁰. » Par ce regard de mépris, l'intention de Mrs Zangiaco est

¹¹⁵⁸ *The Basement*, Plays 3, p. 145.

¹¹⁵⁹ *Betrayal*, Plays 4, p.3.

¹¹⁶⁰ *Victory*, Screenplays 2, p. 332.

de faire comprendre à Schomberg qu'elle lui en veut d'avoir séquestré cette jeune fille. Parallèlement, dans *The Quiller Memorandum*, ce qui y apparaît, de temps à autre, comme mode d'expression repose sur l'expression faciale. Il arrive que Quiller et Inge Des se dévisagent et échangent des charges émotionnelles ou sensuelles au travers des sourires. Comme tous ces gestes sont prémédités et exécutés dans le seul but d'attirer l'attention de Quiller, Inge trouvera dans le sourire une arme fatale pour parvenir à ses ambitions. Elle est convaincue que seul un sourire féminin franchement affiché peut faire enjôler Quiller, le détourner provisoirement de sa mission première. Il n'est guère étonnant de remarquer que lorsque des individus se lancent dans le jeu de la séduction, les mots deviennent rares. Puisqu'ils ont peur de se faire trahir par leurs propos, le discours est vite remplacé par des gestes, des regards et des sourires. Le règne du sentimental donne peu de chance au verbal vu par ailleurs comme un outil peu sûr et fiable.

Inge rises, takes his glass, fills it, adds ice.

He watches her.

She brings glass back to him.

He watches her.

She smiles at him¹¹⁶¹.

Le sens du sourire d'Inge est diamétralement opposé à celui de Quiller dans un autre contexte où ce dernier obéit au calcul stratégique : « Quiller is closed in by the three men by the shop window. He smiles, and [...] ¹¹⁶². » Dans cette situation où il est accosté par trois hommes, Quiller ne semble disposer que d'une seule arme pour répondre à la menace qu'ils constituent pour lui. En arborant ce sourire, son intention est de les dissuader, de les divertir et d'éviter de montrer sa peur qui serait liée à leur effectif et à leur physique impressionnant. Dans ce face à face, les mots pourraient trahir ses émotions. Il serait donc beaucoup plus facile de comprendre son état psychologique avec le verbal que par cette alternative interactive. C'est à la fois une tactique d'autodéfense et de dissuasion.

Du reste, en parvenant à dominer sa peur, Quiller réussit également à forcer le respect et à s'en sortir sans insulte et sans violence physique : « The men are silent. He looks at each of them in turn [...] ¹¹⁶³. » Avec l'ascendance psychologique

¹¹⁶¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 248.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 255.

¹¹⁶³ *Id.*

qu'il a sur eux, Quiller ne va pas s'arrêter seulement à les fixer les yeux dans les yeux pour faire changer la peur de camp ; il va même jusqu'à se permettre de les pointer du doigt : « He points at the third man¹¹⁶⁴. » En pointant cet homme du doigt, Quiller cherche à le fragiliser psychologiquement et physiquement, ce qui débouche sur l'anéantissement de la force collective et de la cohésion grégaire. Car, si l'union fait la force, il est évident qu'on ne peut espérer la disloquer qu'en venant à bout, au moins, d'un de ses éléments constitutifs. Ce n'est qu'en la fragmentant, c'est-à-dire en ouvrant une brèche qu'on arrive à la rendre inopérante.

En même temps, en plus de ces formes d'expression pour manifester une certaine joie ou bonheur, il est des circonstances où pour faire comprendre sa souffrance, l'individu est obligé de verser des larmes. Ainsi, comme des régimes dictatoriaux, des conflits ou des catastrophes naturelles forcent souvent des individus à quitter leur pays pour d'autres beaucoup plus cléments, on notera que certaines personnes recourent à d'autres moyens d'expression pour gagner la sympathie ou l'aide des gens plus aisés. Car, avec les politiques des pays du nord visant à contrôler les flux migratoires, n'entre qui veut. En conséquence, pour attirer l'attention des services d'immigration sur leur sort, certaines personnes s'appuient plus sur les pleurs que sur les mots. Ces migrants sont fort conscients des profondeurs que leurs larmes peuvent atteindre : « The lower decks are crowded with immigrants from every ghetto in the Continent of Europe, a multitude of tongues silenced now in the common language of joyful tears¹¹⁶⁵. » Des effusions lacrymales ne trouvent leur sens que par rapport à ce qui en est la cause ou ce qui motive le sujet. Des larmes deviennent une forme de « pathos », car elles sont versées dans le but d'émouvoir l'autre en face. Par ce pathos lacrymal, la finalité recherchée du geste par l'individu est d'amener son interlocuteur à se décider sur le champ. On essaie coûte que coûte d'influencer positivement la décision de la personne à laquelle l'on s'adresse.

Bien qu'ils n'adviennent que de façon sporadique, éphémère ou exceptionnelle, certains faits ou situations sont signifiants. Ils nous permettent de comprendre ce qu'aucun autre moyen de communication ne saurait faire. Voilà pourquoi en considérant tous les moyens d'expression que le corps peut fournir, des gestes tels que des signes de la tête sont loin d'être gratuits dans un film. En raison

¹¹⁶⁴ *Id.*

¹¹⁶⁵ T. Stoppard, *New-Found-Land*, New York, Grove Press, 1976, p. 60.

de l'existence de telles alternatives, certains personnages passent tout de suite à l'acte, surtout dans des situations où se voir physiquement ne pose pas de problème et qu'ils semblent contraints à surseoir à la parole. Ceci explique pourquoi après l'explosion de la bombe dans *The Quiller Memorandum*, pour inviter ses compagnons à le rejoindre vers la rue, K ne trouve pas mieux que de le faire par un signe de la tête. En agissant de la sorte, il invite ses camarades à le rejoindre dans une fuite rapide et dans le plus grand silence avant l'arrivée de tout service de sécurité : « The yard in chaos. Hotel windows broken. Shouts. Quiller is out of sight behind garage. K runs in from the gate to the wide open garage. The Mercedes is consumed with flame and smoke. K peers. K turns away and walks back to the gate. O and P join him. K nods to them. They walk out into the street¹¹⁶⁶. »

La rareté de la violence de la dispute entre Quiller et ses geôliers fait que le spectateur peut voir certains personnages en porter encore les séquelles. Rien qu'à entendre la respiration profonde, le halètement de F : « F stands, breathing heavily¹¹⁶⁷ », l'on se rend compte des efforts qu'il a fournis, de sa fatigue et de l'intensité du combat qui l'a opposé à Quiller. Et une sorte de défaite peut se lire dans Grauber qui est toujours resté au sol : « Grauber lies on the floor, still, his leg at an odd angle¹¹⁶⁸. » Dans ce décubitus plus ou moins prolongé, nous voyons que le personnage semble avoir épuisé tous ses moyens physiques et matériels. Quant à Oktober, même s'il ne transpire que légèrement, les rares gouttes de sueur qui perlent de son corps montrent que l'épreuve a été très rude pour lui aussi : « Oktober stands stiffly, sweating slightly¹¹⁶⁹. »

Certaines scènes, sans même être profondes ne seraient pas moins parlantes que d'autres formes ou réalités écraniques (perceptibles via l'écran). Dans *The Basement*, les sourires et les petits rires de Law ne pourraient se faire sans l'existence d'une image qui lui a envoyé un message qu'il a reçu et qu'il a parfaitement compris. Une sorte de dialogue s'installe entre Law et ce roman-photo dont le contenu en images satisfait sa curiosité, crée des sensations et provoque des réactions de sa part :

¹¹⁶⁶ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 330.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹¹⁶⁸ *Id.*

¹¹⁶⁹ *Id.*

« Interior. Room. Law in arm-chair. He is smiling at his book. He giggles. He is reading a Persian love manual, with illustrations¹¹⁷⁰. »

III. 4. Dans l'éphémérité de quelques gestes sonores et données corporelles

Loin de se confondre avec le claquement des doigts pour manifester une certaine joie en écoutant, par exemple de la musique, le sonore chirologique dont nous parlons ici est une façon de s'exprimer. Il permet à un individu de s'adresser, d'envoyer un message à un autre sans passer par les mots. C'est dans cette intention que nous pouvons donner l'exemple de Quiller qui, pour attirer l'attention du barman fait ce geste « parlant ». Précisons que même si dans certains milieux, un tel comportement peut être vu comme peu courtois, nous pouvons comprendre que ce qui motive Quiller en y recourant, c'est faire passer sa commande sans perdre de temps et sans produire des énoncés verbaux qui pourraient révéler son origine voire son identité : « He clicks fingers at Barman, gesturing to man and self¹¹⁷¹. » Tout bref qu'il soit, ce cas éveille en nous la curiosité quant aux autres moyens par lesquels les individus cherchent à établir un contact. Il arrive au même titre qu'une personne recoure à d'autres éléments sonores pour attirer l'attention de son interlocuteur. Si bien que l'onomatopée est utilisée dans certains cas où l'imitation sonore fait penser à la réalité. Ainsi, pour définir l'onomatopée, on dira que c'est une imitation phonétique de la chose suggérée. Et sa signification ne peut être effective que si seulement si celui à qui l'élément sonore est envoyé réagit conformément à une bonne compréhension de la réalité référentielle. Dans *The Dreaming Child*, l'échange entre Jack et les autres enfants venus lui dire au revoir nous aide à comprendre que lorsqu'un locuteur n'est pas conscient de la forme évoluée du langage ou qu'il l'ignore encore, son réflexe est de faire avec le ludique verbal, en recourant à des productions onomatopéiques:

Jack turns to the children

Ta ta.

Various children

¹¹⁷⁰ *The Basement*, Plays 3, p. 144.

¹¹⁷¹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 230.

Ta ta, Jack¹¹⁷².

Les enfants ne savent pas faire autrement, car à leur stade, il est plus facile de jouer avec les mots que de chercher à trouver des formules toutes faites telles que : « Good-bye », « Have a nice ride », « Enjoy your new life ». L'usage onomatopéique obéirait au vœu de donner plus de visibilité, de consistance à la chose à laquelle on fait allusion : « L'onomatopée, parce qu'elle est expressive et chargée émotionnellement, reprend à sa charge la production, l'organisation du discours et du récit. Le retour à l'onomatopée agit comme retour à l'essentiel¹¹⁷³. » Enfin pour finir avec ces gestes primaires, arrêtons-nous sur les éléments scopiques : (« Joey lies heavily on Ruth. They are almost still. Lenny caresses her hair¹¹⁷⁴ ») qui montrent le manque affectif dont souffrent le père et ses enfants. Mais aussi des éléments verbaux qui viennent confirmer leurs gestes de ceux qui sont las d'absence d'actes sexuels :

Max: We'd have to pay her, of course [...].

Joey: Of course we'll pay her [...]¹¹⁷⁵

On peut aussi rajouter l'idée de Lenny à être le proxénète de Ruth (« Why don't I take her up with me to Greek Street¹¹⁷⁶? ») qui prouve que ce père et ses deux fils sont en manque d'une compagnie féminine et du plaisir que peut leur offrir le corps d'une femme. Ils ne rêvent tous que d'être dans les mains d'une femme, d'où l'option imagée de relations tarifées. Précisons ici que Ruth n'est que l'image d'une prostituée dont rêvent ces trois personnages. Aussi surprenant que cela puisse apparaître, à son âge, Max garde toujours sa virilité intacte. Car, à l'opposé de ce que ses enfants pensent de lui (« You're sexless¹¹⁷⁷ »), de leurs préjugés, il est encore sûr de ses performances sexuelles (« I'm not an old man¹¹⁷⁸ »). En revanche, dans un film

¹¹⁷²*The Dreaming Child*, Screenplays 3, p.492.

¹¹⁷³Marie-Aimée Lebreton, *Conscience primitive et création dans la production théâtrale et musicale du XXe siècle*, thèse de doctorat inédite, Université de Paris IV, 1994, p. 181-182.

¹¹⁷⁴ *The Homecoming*, Plays 3, p. 67.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁷⁷ *Id.*

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

comme *The Quiller Memorandum*, l'intérêt d'une étude des couleurs réside dans leur mise en rapport avec la psychologie des personnages. Comme on le voit dans ce climat de violence et d'insécurité, il est tout à fait concevable que l'angoisse et la peur se saisissent des consciences et du physique de certains individus. Disons que ce qui se passe dans les têtes se répercute sur les corps, si bien qu'ils deviennent tendus et se laissent lire selon leur aspect:

Quiller: Why are you so tense, Hengel?

Hengel: Are you funny?

Quiller: Look at your hand. It's so tight. And look at your skin. Your skin's terrible¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁹ *The Quiller Memorandum*, Screenplays 1, p. 231.

CONCLUSION

L'intérêt d'une réflexion sur la rhétorique du silence dans les productions théâtrales, poétiques et cinématographiques de Pinter réside en ce que les différents éléments étudiés nous ont permis de mieux comprendre et de pouvoir soutenir que « l'idée d'une expression complète fait non-sens, tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut dire, silence¹¹⁸⁰ ». Sa scène montre que dans la possibilité qui nous est offerte de nous exprimer réside l'impossibilité de communiquer de manière efficace et satisfaisante. Chez Pinter, ce qui doit se dire ne cesse de se dérober au personnage. L'omniprésence du silence reste une principale constante, surtout que « cette diaphane paroi qui, dans la parole, sépare la part de silence à dire, de celle, qu'à peine dite, le silence récupère¹¹⁸¹ ». Ce que le dramaturge ou les acteurs ont du mal à faire comprendre avec les mots se trouve là quelque part dans le silence. De sorte que le rôle du spectateur est d'investir les silences ou ce qui se dit par d'autres moyens d'expression que le langage verbal. Se pencher sur une pièce de Pinter, c'est se plier aux exigences du travail qui consiste à investir les blancs, c'est-à-dire ces endroits qui exigent l'interprétation et le commentaire, d'autant plus qu'à ce niveau « l'écrit s'efface dans l'écrit. Le noir blanchit dans le noir. Le blanc demeure¹¹⁸² ». Ce qui manque, ce qui n'apparaît pas, est laissé à l'appréciation du lecteur et du spectateur. En ce qui concerne les adaptations de ses pièces, il faut noter qu'elles connaissent le destin que celui qui est réservé à leur mise en scène: ce qui se montre est en deçà de ce qu'il y a voir. Disons que dans l'univers théâtral de Pinter « le « champ visible » cache un champ d'ombre bien plus vaste¹¹⁸³ ». Le silence parle à celui qui transcende

¹¹⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1980, p.54.

¹¹⁸¹ Edmond Jabès, *Le Livre des Ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, p. 310.

¹¹⁸² Edmond Jabès, *Dans la double dépendance du dit*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1984, p. 73.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 108.

l'audible et qui dépasse le visible. Alors que la parole cherche à brouiller la frontière entre la réalité et la fiction, les « voix » du silence, elles, invitent au recul et au discernement.

À la différence des autres dramaturges, qu'ils soient de son temps, de la génération des plus jeunes ou de celle de ses prédécesseurs, Pinter attache une importance capitale à l'expression et au rôle du silence dans le théâtre. Un tel intérêt pour cette réalité dont le signifiant est inaudible se voit clairement à travers le titre d'une pièce telle que *Silence*, et dans *The Caretaker* où le silence précède tout acte, accompagne des gestes et des paroles, mais également survit à tout ce qui est audible et invisible. Si Beckett met en scène la faillite et la vacuité du langage, son absurdité et sa déliquescence aussi bien que celles du monde dans *En attendant Godot*, Pinter, dans ses pièces et autres écrits, montre la contiguïté entre les réalités audibles (mots) et les réalités inaudibles (les silences). Sur la balance pinterienne, les silences pèsent autant, voire plus que ce qui se dit verbalement. Là où d'autres dramaturges tels que Beckett donnent plus d'importance au « langage » du verbal ou se plaisent à la discréditer, Pinter, lui, privilégie ce qui se dit en profondeur, notamment dans le « langage » du silence. En déconstruisant l'outil linguistique, en le segmentant, c'est-à-dire en le trouant de silences, son objectif est de mettre en lumière l'intérêt qui s'attache à ce qui ne se dit pas par le langage verbal, à ce qui se trouve au-delà des mots ou à la réflexion qu'ils suscitent. S'il y a déconstruction, c'est parce le silence entrouvre les portes de l'espoir : le silence est ce qui permet de reconstituer et de reconstruire. C'est avec Pinter que le silence, qui était jusque-là « marginalisé », est investi d'une mission, celle d'éclairer ou d'attirer l'attention sur ce qui se tapit dans l'ombre des mots ou dans le mirage du visible. À partir de cette mise en scène, le spectateur peut espérer y voir beaucoup plus clair sur ce qui est ou sur ce qui dérive de l'illusion de la réalité. Contrairement au théâtre classique où la parole est très active, et où le silence est *de minimis*, dans celui de Pinter, la rhétorique du silence, qui englobe aussi des éléments scopico-somatiques (visuels et corporels) se déploie effectivement et exige plus d'efforts d'analyse, d'interprétation et de décryptage de la part du public. Enfin, en considérant le rôle qu'il assigne au silence et la signifiante qu'il lui accorde, nous pouvons dire que Pinter donne la voix à ce qui n'en a pas naturellement et en « ôte » au langage, à cause de son indiscretion creuse et impertinente.

Dans l'œuvre théâtrale de Pinter, le silence est donc tout sauf mutique. La rupture avec le théâtre classique par le recours au faux personnage protatique dans *The Caretaker* et le rejet de la tirade sur ses scènes est une invitation à considérer ces silences, ces moments d'absence et réapparitions. Une attention particulière doit être portée sur ce qui se donne et se dérobe à la fois. Ce qui fait la force et la prégnance du silence se trouve contenu dans ce qui ne s'offre que lorsqu'on s'y attarde véritablement et avec intérêt. Ce qui se dégage de ses pièces, poèmes et scénarios et que l'on doit retenir, c'est qu'aucun moyen d'expression humaine ne peut être expressif, clair et sensé qu'il s'agisse dans les efforts pour la communication ou pour la représentation, si l'on essaie de faire fi du silence ou des réalités qui ne se déploient qu'à son ombre. La seconde guerre mondiale à laquelle l'art de Pinter fait référence, avec son cortège de malheurs, de souffrances et de profonds bouleversements, est une parfaite illustration des réalités qu'aucun moyen verbal ne saurait traduire entièrement. Cette douloureuse expérience trouve toute sa dimension et son ampleur dans ce qui est dit, ce qui se dit, ce qui reste à dire et ce qui ne pourra jamais en être dit. À chaque fois que l'on parle du nouveau sur cette réalité, c'est parce que le silence a enfin fait entendre sa voix. Le silence est ce qui permet le développement de nouvelles formes de savoir, de savoir-faire, des connaissances ou d'avoir un nouveau regard sur la réalité. Enfin, par cet examen de l'œuvre globale de Pinter, il convient donc de retenir que toute parole proférée vient du silence, cependant le passage de l'inaudible à l'audible n'est jamais définitif. Car, dans le discours de tout personnage, il y a une part du prononcé, mais également une part de l'imprononcé. Le message de Pinter n'est perçu que, lorsque le spectateur réfléchit aussi bien sur ce que les mots expriment, sur ce qu'ils ne réussissent pas à dire, que sur ce qui se montre et sur ce qui se dérobe au regard.

BIBLIOGRAPHIE

1- Œuvres de Pinter

Pièces

Plays I-IV, Londres, Faber & Faber, 1991-2005.

- *Plays I* (1991):

The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out.

- *Plays II* (1991):

The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School.

- *Plays III* (1997):

The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Old Times, No Man's Land.

- *Plays IV* (2005):

Betrayal, Monologue, One for the Road, Mountain Language, Family Voices, A kind of Alaska, Victorian Station, Precisely, The New World Order, Party Time, Moonlight, Ashes to Ashes, Celebration.

Scénarios

Collected Screenplays I- III, Londres, Faber & Faber, 2000.

Collected Screenplays 1: The Servant, The Pumpkin Eater, The Quiller Memorandum, Accident, The Last Tycoon, Langrishe, Go Down;

Collected Screenplays 2: The Go-Between, The Proust Screenplay, Victory, Turtle Diary, Reunion;

Collected Screenplays 3: The French Lieutenant's Woman, The Heat of the Day, The Comfort of Strangers, The Trial, The Dreaming Child.

Films basés sur des scénarios de Pinter

ANDERSON, Michael, *The Quiller Memorandum*, Paris, PVB Éditions, 2003.

BRANAGH, Kenneth, *Le Limier (The Sleuth)*, New York, Sony Pictures Classics, 2008.

LAZAN, Elia, *The Last Tycoon*, U.S.A., Studio Paramount, 1977.

LOSEY, Joseph, *The Servant*, Londres, Elstree Distributors Limited, 1964.

Losey, Joseph, *Accident*, Londres, London Independent Producers, 1967.

PINTER, HAROLD, *Butley*, U.S.A., The American Film Theatre collection, 1974.

REISZ, Karel, *The French Lieutenant's Woman*, Los Angeles, Twentieth Century Fox, 2012.

SCHRADER, Paul, *The Comfort of Strangers*, Rome, Erre Produzioni & Sovereign Pictures, 1990.

Adaptations filmiques de pièces de Pinter

DONNER, Clive, *The Caretaker*, Londres, Dorian Films, 2002.

FRIEDKIN, William, *The Birthday Party*, Middlesex, Shepperton studio, 2001.

Poèmes

H. Pinter's Ten Early Poems, Warwick, The Greville Press Pamphlets, 1992.

Collected Poems and Prose, Londres, Faber & Faber, 1991.

Entretiens ou Allocutions de Pinter

- *Art, Vérité et Politique, conférence du Nobel*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2006.

- « Speech to the Seventh National Student Drama Festival in Bristol », *Sunday Times*, Londres, 4 mars 1962, cité par Martin Esslin, *The Peopled Wound*.

- « Between the lines », (7e Festival National du théâtre universitaire à Bristol), *Sunday Times* du 4 mars 1962.
- Entretien à la BBC avec Hallman Tennyson, 7 août 1960.
- Interview avec Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octobre 1960.

1- Sources secondaires

A- Autres pièces de théâtre consultées ou citées

- ALBEE, Edward, *The Lady from Dubuque*, New York, Atheneum, 1980.
- ALBEE, Edward, *The Zoo Story and Other Plays*, Londres, William Lewis, 1960.
- ALBEE, Edward, *Three Tall Women*, New York, Dutton, 1995.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.
- BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.
- BECKETT, Samuel, *Trois dialogues*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- HARE, David, *Plenty*, New York, Plume, 1983.
- HARE, David, *The Secret Rapture*, New York, Grove Press, 1988.
- HARE, David, *The Judas Kiss*, New York, Grove Press, 1998.
- IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.
- OBALDIA, René de, *Le Satyre de la Villette*, dans *L'Avant-scène*, n°288, mai 1963.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, Mayenne, Desjonquères, 2008.
- SARRAUTE, Nathalie, *Le Silence*, Paris, Gallimard, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002.
- SOYINKA, Wole, *The Lion and the Jewel*, dans *Collected Plays II*, Londres, Oxford University Press, 1963.
- STOPPARD, Tom, *After Magritte*, Londres, Faber & Faber, 1976.
- STOPPARD, Tom, *Albert's Bridge*, Londres, Faber & Faber, 1969.
- STOPPARD, Tom, *Arcadia*, Londres, Faber & Faber, 2009.
- STOPPARD, Tom, *Dirty Linen*, New York, Grove Press, 1976.
- STOPPARD, Tom, *If You're Glad I'll be Frank*, Londres, Faber & Faber, 1969.
- STOPPARD, Tom, *New-Found-Land*, New York, Grove Press, 1976.
- STOPPARD, Tom, *Night and Day*, New York, Grove Press, 1979.

STOPPARD, Tom, *Travesties*, Londres, Evergreen Edition, 1975.

TARDIEU, Jean, *Oswald et Zénaïde*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1966.

B- Travaux sur Pinter

ANGEL-PEREZ, Elizabeth, *Harold Pinter et la géométrie du cercle*, *Cahiers-Comédie française*, 2000 - Pol et Comédie-Française.

ARMSTRONG, Raymond, « Pinter Repudiates sexuality », *The Guardian*, 11 mai 1973.

Kafka and Pinter: Shadow-Boxing: The Struggle Between Father and Son, Basingstoke, Macmillan, 1999.

BAKER, William, et John Clark Ross, *Harold Pinter: a bibliographical history*, Londres, The British Library, 2005.

BATTY, Mark, *About Pinter: The Playwright and the Work*, Londres, Faber & Faber, 2005.

BEGLEY, Varun, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto, Buffalo, 2005.

BELLINGTON, Michael, *Harold Pinter*, Londres, Faber & Faber, 2007.

The life and work of Harold Pinter, Londres, Faber & Faber, 1996.

BOUSCAREN, Janine, *Étude phonostylistique du silence dans le théâtre d'Harold Pinter*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot, Paris 7, 1975.

BREWER, Mary F., *Harold Pinter's The Dumb Waiter*, New York, Rodopi, 2009.

BROWN, John Russell, *Theatre Language: A study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, New York, Taplinger, 1972.

BURKMAN, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: its Basis in Rituals*, Columbus, Ohio University Press, 1971.

BURKMAN, Katherine H. et KUNDERT- GIBBS, John L., *Pinter at sixty*, Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

CAHN, Victor L., *Gender and Power in the plays of Harold Pinter*, Basingstoke, Macmillan Press, 1998.

CAPONI, Paolo, *Adultery in the high canon: forms of infidelity in Joyce, Beckett and Pinter*, Milan, Ed. Unicopoli, 2002.

CARPENTIER, Aline, *Théâtres d'ondes: les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

- CHEVALLIER, Geneviève, *Harold Pinter*, Cynos, v. 14, no 1, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1997.
- CHUI, Jane Wong Yeang, *Affirming the Absurd in Harold Pinter*, New York, Palgrave, Macmillan, 2013.
- DUKORE, Bernard Frank, *Harold Pinter*, Londres, Macmillan Press, 1982.
- DUKORE, Bernard Frank, *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, Columbia, University of Missouri Press, 1976.
- ESSLIN, Martin, *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, trad. Françoise Vernan, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1972.
- ESSLIN, Martin, *The Peopled Wound*, Londres, Methuen, 1970.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the absurd*, Harmondsworth, Penguin Book, 1968.
- ESSLIN, Martin, *Pinter: the playwright*, Londres, Methuen, 1982.
- EYRE, Richard, *Harold Pinter: Celebration*, Londres, Faber & Faber, 2000.
- FARAJI, Hamid, *Le théâtre de Harold Pinter: paramètres et enjeux de la vie*, thèse de doctorat, Rennes, Université de Rennes 2, 2001.
- FRASER, Atonia, *Must you go?: my life with Harold Pinter*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2010.
- GABBARD, Lucina Paquet, *The Dream Structure of Pinter's Plays, a psychoanalytic approach*, Londres, Associated University Press, 1976.
- GALE, Steven H., *Critical essays on Harold Pinter*, Boston, G. K. Hall & Co, 1990.
- GALE, Steven H., *Harold Pinter: Critical Approaches*, Londres, University Press, 1986.
- GALE, Steven H., *The Films of Harold Pinter*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Sharp cut: Harold Pinter's screenplays and the artistic process*, Lexington, the University Press of Kentucky, 2003.
- Better's going up: a critical analysis of Harold Pinter's works*, Durham, Duke University Press, 1977.
- G. M., Stephen, *Harold Pinter: The Caretaker*, Beirut, York Press, 1990.
- GANZ, Arthur F., *Pinter: a collection of critical essays*, New Jersey, Prentice Hall, 1972.
- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, l'Harmattan, 2002.

- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation: Antonin Artaud, Peter Brook, Samuel Beckett, Peter Schaffer, Denis Reardon*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- GORDON, Lois, *Pinter at 70: a casebook*, New York, Routledge, 2001.
- *Stratagems to uncover nakedness: the dramas of Harold Pinter*, Columbia, University of Missouri Press, 1970.
- GORDON, Robert, *Harold Pinter: the theatre of power*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012.
- GRIMES, Charles, *Harold Pinter's politics: a silence beyond echo*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- GUSSOW, Mel, *Conversation with Harold Pinter*, Londres, Nickhern Books, 1994.
- HAGBERG, Per Olof, *The dramatic works of Samuel Beckett and Harold Pinter. A comparative analysis of main themes and dramatic techniques*, Gothenburg, University of Gothenburg, 1972.
- HALL, Ann C., *"A Kind of Alaska": women in the plays of O' Neill, Pinter and Shephard*, Southern Illinois University Press, 1993.
- HAYMAN, Ronald, *Harold Pinter*, trad. de Michel Morvan, Paris, Seghers, 1973.
- HINCLIFFE, Arnold P., *Harold Pinter*, Londres, Macmillan, 1976.
- HOOPER, Glenn, *Landscape and Empire*, Burlington, Ashgate, 2005.
- IAN, Smith, *Pinter in the theatre*, Londres, Nick Hern Books, 2005.
- IMHOF, Rüdiger, *Pinter: a bibliography of his works and occasional writings with a comprehensive checklist of criticism and review of the London productions*, Londres, T.Q., 1975.
- JENKINS, John, *Brodie's notes on Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker" and "The Homecoming"*, Londres, Pan Books, 1991.
- KAROUBI, Liza, *Le visage de la scène. L'Autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Lévinas*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.
- KLEIN, Joanne, *Making pictures: the Pinter screenplays*, Columbia, Ohio State University Press, 1985.
- KNOWLES, Ronald, *Understanding Harold Pinter*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995.
- KRÜGER, Christoph, *The plays of Harold Pinter: from absurdism to political drama?*, Marburg, Tectum Verl., 2009.

- LECERCLE, Ann, *"The Caretaker" by Harold Pinter: with reference to John Osborne's 'The Entertainer' and Samuel Beckett's 'Endgame'*, Paris, Didier Edition, 1996.
- LECERCLE, Ann, *Le théâtre d'Harold Pinter, stratégies de l'indicible: regard, parole, image*, Langres, Klincksieck, 2006.
- LE MARINEL, Jacques, *La mise en question du langage dans « le nouveau théâtre»*, thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.
- MAYBERRY, Bob, *Theatre of discord: dissonance in Beckett, Albee and Pinter*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1989.
- MBAYE, Samba, *Le Verbe et le pouvoir dans le théâtre d'Harold Pinter*, mémoire de Master 2, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2010.
- MERRITT, Susan Hollis, *Pinter in play: critical strategies and the plays of Harold Pinter*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1990.
- MILMAN, Joseph, *Opacity in the writings of Robbe-Grillet, Pinter, and Zach: a study in the poetics of absurd literature*, Lewinston (N.Y.), the E. Mellen Press, 1991.
- MORRISON, Kristin, *Canters and Chronicles. The Uses of narratives in the plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, Chicago, Chicago University Press, 1983.
- NAISMITH, Bill, *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming*, Londres, Faber & Faber, 2000.
- NICHOLSON, Steve, *Modern British playwright: the 1960's: voices, documents, new interpretations*, Londres, Methuen Drama, 2012.
- ORR, John, *Tragicomedy and contemporary play and performance from Beckett to Shepard*, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- PEACOCK, D. Keith, *Harold Pinter and the New British Theatre*, Londres, Greenwood Press, 1997.
- PIQUEMAL, Florence, *"The Caretaker" by Harold Pinter*, Paris, Ellipses, 2006.
- PRENTICE, Penelope, *The Pinter Ethic: the erotic aesthetic*, New York, Garland Publishing, 2000.
- RABY, Peter, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Londres, Cambridge University Press, 2001.
- REGAL, Martin S., *Harold Pinter: a question of timing*, Londres, Macmillan Press, 1995.

- REUTON, Linda, *Pinter and the object of desire : an approach through the screenplays*, Oxford, Legenda, 2002.
- ROBIN, Isabelle, *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- SAHAI, Surendra, *Harold Pinter: a critical evaluation*, Lewinston, Queenston, 1981.
- SAKELLARIDOU, Elisāvet, *Pinter's female portraits*, Londres, Macmillan, 1988.
- SALADO, Régis, "*The weasel under the cocktail cabinet*": *non-dit et faux-semblant dans le théâtre d'Harold Pinter* in *Ellipses, blancs, silences*: actes du Colloque du CICADA, 6, 7, 8 décembre 1990, Université de Pau, Cicada (Centre : Université de Pau et des pays de l'Adour) par Bertrand Rougé, Université de Pau, 1992.
- SALEM, Daniel, *Pinter ou le masque de la vérité*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1983.
- SALEM, Daniel, *Harold Pinter: dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Denoël, 1968.
- SANTUCCI, Lino Falzon, *Harold Pinter: exploration in verbal and non verbal interaction*, Messina, Peloritana Ed., 1981.
- SCOLNICOV, Hanna, *The experimental plays of Harold Pinter*, Newark, University of Delaware Press, 2012.
- SILVERSTEIN, Marc, *Harold Pinter and the language of cultural Power*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- SCOTT, Michael, *Harold Pinter: "The Birthday Party", "The Caretaker", "The Homecoming" a casebook*, Londres, Macmillan, 1989.
- Theatre at work: Playwrights and production in the modern British Theatre [John Whiting, John Arden, Robert Bolt, Arnold Wesker, Harold Pinter]*, éditeurs: Charles Marowitz & Simon Trussler, Londres, Methuen& Co, 1967.
- SCHROLL, Herman T., *Harold Pinter: a study of his reputation, 1958-1969, and a checklist*, Methuen (N.J.), the Scarecrow Press, 1971.
- SUZANNE, Fields, *Levels of meaning in structural patterns of allegory and realism in selected plays of Harold Pinter*, thèse de doctorat, Michigan, Catholic University of America, 1971.
- TAYLOR-BATTY, Mark, *The theatre of Harold Pinter*, Londres, Methuen Drama, 2014.
- THOMPSON, David, *Pinter: the player's palywright*, Londres, Macmillan, 1985.

TRUSSLER, Simon, *The Plays of Harold Pinter: an assessment*, Londres, V. Gollancz, 1973.

ZARHY-LEVO, Yael, *The theatrical critic as cultural agent : constructing Pinter, Orton and Stoppard as absurdist playwrights*, New York, P. Lang, 2001.

VOELLMY, Jean, *Aspects du silence dans la poésie moderne: une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, thèse de doctorat, Zurich, Otto Altdorfer & Co, 1952.

WILSON, Robert Dinsmore, *Les thèmes de l'identité et de la sexualité dans le théâtre d'Edward Albee, de Jean Genet, d'Eugène Ionesco et de Harold Pinter*, thèse de doctorat, Lille 3, 1986.

C- Autres sources citées

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, coll. « Tel », 1957.

AQUIEN, Michèle, *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

ARISTOTE, *Métaphysique*, liv. Gamma, v, 1010 a 10, Vrin, Paris, 1948, t. I.

ARTAUD, ANTONIN, *LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE*, PARIS, GALLIMARD, 1964.

ARTAUD, Antonin, « Lettre à Maurice Saillet du 23 janvier 1947 » in *Oeuvres* éditées par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

AUGÉ, Marc, *Théorie des pouvoirs et idéologie: étude de cas en Côte-d'Ivoire*, Herman, Savoir, Paris, 1975.

AVRON, Dominique, *Le scintillant*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1994.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012.

BAILLON, Jean-Claude, « Faits divers », Paris, *Autrement*, No 98, avril 1998.

BALLANFAT, Paul, *Unité et spiritualité : Le courant Melâmî Hamzévî dans l'Empire ottoman*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1989, (« Points »).

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *Ma Mère*, « 10/18 », Paris, Éditions de Minuit, 1972.

BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

BECKETT, Samuel, *Poèmes*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

- BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
- BECKETT, Samuel, *Textes pour rien dans Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduction de Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- BENOIST, Jocelyn, *Le bruit du sensible*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de la linguistique générale*, t.I & t. II, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1966.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Un écho lacunaire : entretien avec Jean-Louis Tallon*, Saint-clément-de-rivière, Fata Morgana, 2014.
- BERNAL, Olga, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, « la littérature et le droit à la mort » cité dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOISSON, Marius, *L'Âme sceptique*, Paris, Édition libre de l'auteur, 1910.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008.
- BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image: une archéologie du visuel au Moyen-âge (V-XVIIe siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- BOURGEOIS, Louise, *He disappeared into complete silence* (1947), Paris, Éditions Dilecta, 2014.
- BOUTET, Josiane, *La vie verbale au travail : des manufactures aux centres d'appels*, Toulouse, Octarès, 2008.
- BOUTON, Christophe, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel : de Francfort à Iéna*, Paris, Vrin, 2000.
- BOUVIER, Pascal, « Le secret, la transparence, la discrétion », in *Sémiologie du Secret : Représentation du secret et de l'intime dans les Arts et la Littérature*, Malissard, Alph, 2004.
- BRETON, Philippe, *La parole manipulée*, Paris, La Découverte, 1997.

- BRUN, Jean, *L'Homme et le langage*, Paris, PUF, 1985.
- BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots: politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann Paris, Amsterdam, 2004.
- CADET, Valérie et LABARTHE, André Sylvain, *Bataille, Sollers, Artaud, Trézélan*, Paris, Filigranes Éditions / Jumpers Éditions, 2002.
- CAGE, John, *Silence, Discours et écrits*, trad. M. Fong, Paris, Denoël, 1970.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.
- CANTO-SPERBER, Monique, *Les paradoxes de la connaissance: essais sur le Ménon de Platon*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- CARBONE, Mauro, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- CAVALLIER, François, *Le langage et la Pensée*, Paris, Ellipses / éd. Marketing SA, 1997.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- CHION, Michel, *L'audio-vision : image et son au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHOMSKY, Noam, *Le langage et la pensée*, trad. Louis-Jean Calvet, Paris, Éditions Payot, 1969.
- CLAUDEL, Paul, *Journal : I*, Paris, Gallimard, 1968.
- COGARD, Karl et MURA-BRUNEL, Aline, *Limites du Langage: indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- COOLUS, Romain, « Incantations », *Revue Blanche*, Nos 21-22, juillet-août 1893.
- CORRAZE, Jacques, *Les Communications non-verbales*, Paris, PUF, 1980.
- CORUÉJOLS, Martine, *Sens du mot, sens de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- COURSIL, Jacques, *La Fonction muette du langage: essai de linguistique générale contemporaine*, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, 2000.
- COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, « Silences du langage, langage du visage à l'âge classique » in *L'art de se taire*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1987.
- DALLENBACH, Lucien, *Le pas-tout de la comédie humaine*, « Modern Language notes », The John Hopkins University Press, Baltimore, vol. 98, n°4, 1983.
- DELBO, Charlotte, *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.

- DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visibles 1979- 2004*, Paris, Éditions de la Différence.
- DESGOUTTE, Jean-Paul, *Le verbe et l'image*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DETHURENS, Pascal, « Sens et silence dans Le Soulier de Satin de Paul Claudel » in *Écriture et Silence au xxe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- DINOUART, Abbé (Joseph Antoine Toussaint), *L'art de se taire: principalement en matière de religion*, éditions Jérôme Million, 1987.
- DUBOIS, Philippe & WINKIN, Yves, *Rhétorique du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DURKHEIM, Émile, *Le suicide*, Paris, PUF, 1967.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- ERGA, Yves-Michèle et FINCK, Michèle, *Écriture et silence au XXe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- FONTENEAU, Françoise, *L'éthique du silence*, Wittgenstein et Lacan, Mayenne, Éditions du Seuil, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. de Reverchon-Jouve, Blanche, Paris, Gallimard, 1962, Blanche.
- FREUD, Sigmund, *La sexualité infantile*, trad. Aline Weill, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2011.
- FROIDEFOND, Marik, «Entre deux bouchées de silence : esquisse d'une poétique à bouche fermée chez quelques compositeurs et poètes du XXe siècle » in *Écriture et silence au XXe siècle*.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GAUTHIER, Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008.
- GIRARDINI, Elisa & HENRO, Geneviève, *Le corps à fleur de mots*, Italie, Unipress, 2004.

- GODFROY, Alice, « Le silence et la danse au XXe siècle: d'un désaccord avec la musique à la musicalité des corps » dans *Écriture et silence au XXe siècle*, ERGAL, Yves-Michèle et FINCK, Michèle, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.
- GOUIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002.
- GRIMALDI, Nicolas, *Ontologie du temps*, Paris, PUF, 1993.
- GUISGAND, Philippe, *Ce que la photographie dit de la danse*, Ligeia, n° 113-116 janv-juin 2012.
- HAIDU, Peter, « The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectivation » in Friedlander, Saul, *Probing the limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- HAMAYON, Roberte, *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société ethnologie, 1990.
- HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache* (1959), *Acheminement vers la parole*, traduction française par J. Beaufret, B. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1976.
- HERLA, Anne, *Hobbes ou le déclin du royaume des ténèbres: politique et théologie dans le Léviathan*, Paris, Éditions Kimé, 2006.
- HOBBS, Thomas, *Du Citoyen (De Cive)*, trad. Philippe Crignon, Paris, Gallimard, 2010.
- HOUDÉ, Olivier, *Croyance, raison et déraison*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987.
- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, 1980.
- HUME, David, *Dialogue sur la religion naturelle*, trad. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 1997.
- IMPELLIZZERI, Fabrizio, *De l'écriture tactile à l'image*, Sicile, Éd. Il Lunario, 2008.
- IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996.
- ISER, Wolfgang, *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais, cinéma américain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- IZRINE, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.

- JABÉS, Edmond, *Dans la double dépendance du dit*, Paris, Fata Morgana, 1984.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver, Chants d'en bas, Pensées sous les nuages*, Paris, Gallimard, 1994.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1977.
- JAMIN, Jean, *Les Lois du Silence: essai sur la fonction sociale du secret*, Paris, François Maspero, 1977.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et L'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Flammarion, 1960, rééd. Coll. Champs, 1978.
- JACQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, PUF, 2001.
- Jean de la Croix, Saint, *La Montée du Carmel*, trad. La Mère Marie du Saint Sacrement, BAR-LE-DUC, Imprimerie Saint-Paul, t.1, 1933.
- Jean de la Croix, Saint, *Le Cantique spirituel*, strophe XIV, O.C.
- JOLY, Martine, *L'image et le signe*, Paris, Armand Colin, 2008.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, POL, 1999.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KRISTEVA, Irena, *Pascal Quignard: la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LAHOUATI, Gérard, « Le Livre et l'Effroi: Sade entre innommable et indicible » in *Limites du Langage: indicible ou silence*, COGARD, Karl et MURA-BRUNEL, Aline, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient: (1832 – 1833) ou notes d'un voyageur*, Volume 2 (Livre numérique Google).
- La MOTTE, Annette de, *Au-delà du mot: une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Lit Verlag Münster, 2004.
- La ROCHEFOUCAULD, François de, « MAXIME 142 », dans *Maximes et réflexions diverses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

- LAUFER, Laurie, «J'ai fait silence» dans *Le silence: la force du vide*, Paris, Éditions Autrement, 1999.
- LAVAL, Christian, *Jérémy Bentham: le pouvoir des fictions*, PUF, Paris, 1994.
- LEBRETON, Marie-Aimée, « *Conscience primitive et création dans la production théâtrale et musicale du XXe siècle* », thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1994.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave, *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1999, cop. 1978.
- LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1976.
- LLOYD EVANS, Gareth, *The language of modern drama*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1977.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1971.
- MALKIN, Jeannette R., *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge University Press, 1992.
- MANDELSTAM, Ossip, *De la poésie*, trad. de Mayelasveta, Paris, Gallimard, 1990.
- MANNING, Nicholas, *Rhétorique de la sincérité: la poésie moderne en quête d'un langage vrai*, Paris, Éditions Champion, 2013.
- MARMASSE, Gilles, *Penser le réel: Hegel, la nature et l'esprit*, Paris, Kimé, imp. 2008.
- MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.
- MASSET, Pierre, « la parole et le silence », dans *Le langage*. Actes du XIIIe congrès des sociétés de philosophie de langue française, (coll. Langages), Neuchâtel, *À la Bâconnière*, 1966.
- MECHOULAN, Éric, *Le corps imprimé*, Québec, les presses d'AGMV-Marquis, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- MESGUICH, Daniel, *L'éternel éphémère*, Lonrai, Verdier, 2006.
- MILLET, Richard, *La voix et L'ombre*, Paris, Gallimard, 2012.

- MOLINIÉ, George, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.
- MONTANDON, Alain, « Danser, c'est sauter par-dessus son ombre », in *Sur quel pied danser? Danse et littérature* par E. Nye, Amsterdam, Éd. Rodopi, 2005.
- MONTANDON, Alain, *L'Anniversaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires de l'université Blaise Pascal, 2008.
- MOREAU, Yves, « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de J. Genet », dans *Travaux de linguistique et littérature*, no. 2, 1981.
- MORIN, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- MURA-BRUNEL, Aline, *Silences du roman de Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, éd. Rodopi B.V., 2004.
- NASIO, J-D., *Le silence en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust Musicien*, Paris, Christian Bourgeois, 1999.
- NERUDA, Pablo, *J'avoue que j'ai vécu*, trad. Claude Couffon, Paris, Gallimard, 1975.
- ORLANDI, Eni Puccinelli, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*, Paris éditions des Cendres, 1996.
- PUJADE-RENAUD, Claude, *La danse océane*, Paris, Souffles, 1988.
- QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001, coll. « Les singuliers Littérature ».
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.
- RASSAM, Joseph, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- REICHENBACH, François, *Le temps d'un ballet*, documentaire télévisé, 1981.
- RICHEPIN, Jean, *Interludes*, Paris, Flammarion, 1923.
- ROSAT, Jean-Jacques, "La cérémonie inutile" in *Wittgenstein, Métaphysique et jeux du langage* par Sandra Laugier, Paris, P.U.F., 2001.
- ROSENMAN DAYAN, Anny, « Shoah, Silence, Écriture » in *Limites du langage: indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ROUSSET, Jean, *Dernier Regard sur le baroque*, Paris, J. Corti, 1998.

- RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues: la faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- SADE, *Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Fourcade, 1930.
- SAPIR, Edward, *Le langage*, trad. S. M. Guillemin, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- SEIDENGART, Jean, *Dieu, l'univers et la sphère infinie: penser l'infinité cosmique à l'aube de la science classique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Approches du sens*, Genève, La Dogana, 2013.
- STEINER, George, *Langage et Silence*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- STERNE, Laurence, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, trad. Charles Mauron, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.
- SUGERS, Anne, *Et que dit ce silence: la rhétorique du visible*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2007.
- SUPERVIELLE, Jules, *Les Amis inconnus*, Paris, Gallimard, 1934.
- TAYLOR, John Russel, *Anger and After*, Londres, Methuen, 1st ed. 1962.
- TRIOLET, Elsa, *L'inspecteur des ruines*, Paris, Robert Laffont, 1965.
- TROYAT, Henri, *Le bruit solitaire du Cœur*, Paris, Flammarion, 1985.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1987.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, Mot, Silence: pour une poétique de l'énonciation*, Mayenne, José Corti, 1985.
- VASILIU, Anca, *Dire et voir: la parole visible du sophiste*, Paris, Vrin, 2008.
- VIALLO, Philippe, *L'analyse du discours de la télévision*, Paris, PUF, 1996.
- VIALLO, Virginie, *Images et Apprentissage : le discours de l'image en didactique des langues*, L'Harmattan, 2002.
- VIGIE, Claude, *La Faille du regard*, Paris, Flammarion, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludovic, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowsk, Paris, Gallimard, 1961.
- WOLOWSKA, Katarzyna, *Le sens absent : Approche microstructurale et interprétative du virtuel*, Francfort, Peter Lang Edition, 2014.
- WYZÉWA, Théodore, *Les œuvres musicales françaises en 1885-1886*, Tome1, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

INDEX

Index des œuvres de Pinter

A

Accident 35, 148, 242, 378, 396.
Ashes to Ashes 43, 166, 403, 405.

B

Basement, The 65, 135, 271, 276, 331,
Betrayal, 53, 54, 139, 240, 247, 258, 259, 274, 289, 312, 331, 333, 388, 410.
Birthday Party The 26, 57, 67, 70, 71, 83, 84, 85, 119, 121, 126, 127, 130, 133, 142, 143, 145, 147, 169, 175, 182, 191, 192, 193, 194, 203, 208, 209, 210, 217, 221, 231, 232, 233, 241, 248, 249, 250, 251, 255, 257, 262, 269, 304, 305, 306, 313, 314, 315, 316, 330, 331, 335, 337, 344, 348, 370, 376, 377, 380, 391, 403.
Bulley 343, 411, 414, 417, 418, 425, 427.

C

Caretaker, The 26, 46, 115, 121, 123, 132, 146, 158, 162, 167, 186, 233, 234, 236, 250, 251, 260, 278, 295, 298, 320, 330, 343, 354, 357, 380, 390, 401, 410, 417.
Celebration 60, 168, 285, 291, 293, 311, 323, 376, 377.
Collection, The 84, 210, 238, 252, 361, 384.
Comfort of Strangers, The 189, 369.

D

Dreaming Child, The 59, 101, 114, 165, 174, 177, 279.
Dumb Waiter, The 115, 117, 118, 221, 280, 283, 338, 360, 391.
Dwarfs, The 80, 204, 208, 319, 337.

F

Family Voices 169, 179, 249, 254, 294, 419.
French Lieutenant's Woman, The 97, 131, 150, 431.

G

Go-Between, The 31, 57, 64, 66, 87, 133, 290.

H

Heat of the Day, The 354
Homecoming, The 16, 32, 33, 48, 51, 52, 61, 89, 149, 310, 315, 316, 317, 331, 366.
Hothouse, The 41, 140, 253, 254, 282, 301, 365, 395.

K

Kind of Alaska, A 35, 38, 88, 90, 158, 282, 381.

L

Landscape 456, 458.
Langrishe, Go Down 128, 141, 334.
Last Tycoon, The 140, 193, 228, 370.
Lover, The 208, 316, 357, 358, 360.

M

Monologue 457.
Moonlight 15, 36, 46, 48, 53, 54, 64, 89, 178, 245, 251, 281.
Mountain Language 182, 185, 206, 215, 216.

N

New World Order, The 182, 189, 216.
Night Out, A 44, 131, 146, 159, 205.

Night School 21, 34, 36, 53, 88, 239, 253, 259, 382.
No Man's Land 59, 122, 196, 197, 296, 321, 368

O

Old Times 11, 19, 32, 68, 79, 252, 281, 284, 285, 319, 433.
One for the Road 113, 134, 175, 182, 191, 242, 333, 364, 397.

P

Party Time 60, 82, 139, 156, 186, 206, 248, 264, 317, 381.
Precisely 62, 197, 299.
Proust Screenplay, The 64, 67, 73, 76.
Pumpkin Eater, The 165, 236, 307, 308, 392.

Q

Quiller Memorandum, The 62, 238, 373, 374, 395, 413, 427, 428, 429, 434, 441, 442.

R

Reunion 130, 176, 246, 286.
Room, The 188, 251, 276.

S

Servant, The 74, 84, 86, 91, 245, 279, 335.
Silence 32, 39, 71, 289, 339, 365.
Slight Ache, A 33, 47, 153, 154, 246, 360, 409.

T

Tea Party 59, 162, 193, 208, 276, 367, 394.
Trial, The 146, 175.
Turtle Diary 164.

V

Victorian Station 204, 253.
Victory 73, 251, 270, 367, 441.

Index des auteurs

A

ALBEE, Edward 136, 239, 364, 462 .
ANGOT, Christine 88.
AVRON, Dominique 438.

B

BACHELARD, Gaston 98.
BAILLON, Jean-Christophe 156.
BARTHES, Roland 400, 430.
BENOIST, Jocelyn 32.
BLANCHOT, Maurice 38, 39, 55, 362.
BECKETT, Samuel 108, 110, 111, 120, 123, 221, 222, 224, 348.
BOISSON, Marius 102.
BOSSEUR, Jean-Yves 86.
BOUSCAREN, Jeanine 379.
BOUTET, Josiane 363.
BOUTON, Christophe 448
BRETON, Philippe 191
BRUN, Jean 190.
BUTLER, Judith 186.
BUTLER, Samuel 148.

C

CAGE, John 78, 86.
CAMUS, Albert 107.
CÉSAIRE, Aimé 217.
CHOMSKY, Noam 273.

CLAUDEL, Paul 105.
CHURCHILL, Caryl 323.

D

DÄLLENBACH, Lucien 237.
DELBO, Charlotte 424.
DERRIDA, Jacques 50, 152, 270, 433, 443.
DETHURENS, Pascal 387.
DIOP, Birago 104.
DUFAYS, Jean-Louis 230.
DURAS, Marguerite 128, 129, 384.
DURKHEIM, Émile 154.

E

SAPIR, Edward 353.

F

FINCK, Michèle 328, 344.
FOUCAULT, Michel 98, 275.
FREUD, Sigmund 168.

G

GAUTHIER, Brigitte 94, 95, 97, 255, 274, 376.
GRIMALDI, Nicolas 76.
GUILLAUME, Gustave 50.

H

HAIDU, Peter 49.
HARE, David 43, 107, 135, 143, 174, 175, 389, 390, 397, 411.
HERLA, Ann 117.
HUGO, Victor 75, 236.
HUME, David 166.

I

IONESCO, Eugène 303.
IZRINE, Agnès 94.

J

JABÈS, Edmond 46.
JACCOTTET, Philippe 36.
JAMIN, Jean 146.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir 74, 75, 237.

K

KANE, Cheikh Hamidou 170, 178.
KOYRÉ, Alexandre 153.

L

La MOTTE, Annette de 57, 108, 219,
LAMARTINE, Alphonse de 86.
La Rochefoucauld, François 102.
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 107.
LECERCLE, Ann 58, 409.
LEIRIS, Michel 82.
LE MARINEL, Jacques 112.
LEVINAS, Emmanuel 212..

M

MACHEREY, Pierre 101, 262.
MANDELSTAM, Ossip 345.
MARMASSE, Gilles 273.
MECHOULAN, ÉRIC 387.
MESGUISH, Daniel 39.
MOLINIÉ, George 103.
MONTANDON, Alain 97.
MORIN, Edgar 258.
MURA-BRUNEL, Aline 431.

N

NERUDA, Pablo 210.

O

ORLANDI, Eni Puccinelli 46.

R

RANCIÈRE, Jacques 430, 437.

RASSAM, Joseph 181, 328.

RICHEPIN, Jean 95.

ROUSSET, Jean 411.

S

SARRAUTE, Nathalie 121, 122, 460.

SEIDENGART, Jean 61.

SHAKESPEARE, William 103.

STAROBINSKI, Jean 79.

STERNE, Laurence 102.

SUGERS, Anne 329.

SUPERVIELLE, Jules 220.

STOPPARD, Tom 42, 126, 172, 188, 237, 263, 293, 297, 313, 381, 422.

SOYINKA, Wolé 104.

T

TALLON, Jean-Louis 424.

TAYLOR, John Russel 209.

TRIOLET, Elsa 108, 277.

V

VAN DEN HEUVEL, Pierre 323, 395, 460.

W

WITTGENSTEIN, Ludovic 149, 151.

WORDSWORTH, William 127, 259.

WYZÉWA, Théodore 83.